COLECCIÓN PERSPECTIVAS

LA METANOVELA HISPANOAMERICANA EN EL ÚLTIMO TERCIO DEL SIGLO XX

Catalina Quesada Gómez

ARCO/LIBROS, S. L.

De acuerdo a la legislación vigente, queda totalmente prohibida la reproducción, intercambio, cesión o copia, total o parcial, de cualquiera de los apartados de esta obra, en cualquier soporte, mecánico o digital, sin el consentimiento expreso del editor.

CATALINA QUESADA GÓMEZ

LA METANOVELA HISPANOAMERICANA EN EL ÚLTIMO TERCIO DEL SIGLO XX

Las prácticas metanovelescas de Salvador Elizondo, Severo Sarduy, José Donoso y Ricardo Piglia

ARCO/LIBROS,S.L.

Colección PERSPECTIVAS
Biblioteca de Teoría Literaria y Literatura Comparada
Dirección: M.ª DEL C. BOBES NAVES

Esta obra ha sido publicada con una subvención de la Dirección General del Libro, Archivos y Bibliotecas del Ministerio de Cultura, para su préstamo público en Bibliotecas Públicas, de acuerdo con lo previsto en el artículo 37.2 de la Ley de Propiedad Intelectual.

© by Arco/Libros, S. L., 2009
Juan Bautista de Toledo, 28. 28002 Madrid
ISBN: 978-84-7635-778-1
Depósito legal: M-41.144-2009
Printed in Spain - Impreso por Fer Digital, S. A. (Madrid)

Al Estratega, perpendicular

ÍNDICE

Prólogo de Milagros Ezquerro..... 11

Introducción..... 13

Primera parte.
Propedéutica: aproximación teórica
al concepto de metanovela

Nomenclatura..... 26
Consideraciones sobre la metaficción narrativa..... 37
Grados y categorías en la metaficción..... 47
La cuestión del realismo..... 54
Metaficción y posmodernidad..... 60
Metaficción y parodia..... 73
Estrategias metaficcionales..... 79

Segunda Parte.
La metanovela hispanoamericana
en el último tercio del siglo xx

Introducción..... 99
Los orígenes vanguardistas: Macedonio Fernández..... 102
Después de Macedonio 131

I. La *escritura* elizondiana: hacia el garabato..... 135
La escritura..... 143
Farabeuf o la crónica de un instante 149
A) Analogía autística y vasos comunicantes.…..... 150
B) Causalidad fraudulenta e instauración de general anomia..... 154
C) El lector como libre componedor..... 162
El hipogeo secreto..... 165
A) Introspecciones y autorreflexiones..... 166
B) Respuestas al caos..... 173

C) La propensión metaléptica de los personajes y los espacios imposibles……..... 176

II. Severo Sarduy: en la patria de la página..... 185
Metaliterariedad discursiva: algunas constantes..... 189
De donde son los cantantes..... 200
A) La *personajificación* autorial o ficción de autor..... 201
B) Ficción de lector: del hecho al dicho..... 206
C) El orden del discurso y el gobierno de la palabra..... 211
D) La falacia de la interpretación..... 216
Cobra……..... 219
A) El cuerpo de la escritura..... 220
B) Digresión, autoconsciencia y ruptura de fronteras genéricas..... 224
Maitreya o la escrituralidad..... 227
A) Simulación y autorreflexividad: fingimiento textual y repetición..... 229
Colibrí o el infundio literario..... 235
A) A vueltas con el autor: increpación, robo y vacaciones..... 236
B) Retablo barroco..... 242

III. José Donoso: del ensimismamiento a la develación 247
El obsceno pájaro de la noche 252
A) El imbunchamiento novelesco..... 252
B) Descentramiento y caos rizomático..... 260
C) Artificio e impostura: el prisma narrativo..... 265
Casa de campo..... 269
A) El poder develador..... 271
B) Un antirrealismo ostentoso..... 280
C) Nueva invocación al lector..... 287

IV. Ricardo Piglia: el disfraz de la palabra..... 293
Respiración artificial..... 305
A) La oblicuidad del artificio..... 308
B) Disfrazar la palabra: *vicit vim virtus*..... 314
La ciudad ausente..... 322
A) Virtualidad y metaliteratura..... 322
B) Generar la palabra: la máquina narrativa..... 328

Epílogo. Héctor Abad Faciolince: la metanovela parodiada……..... 333
Basura..... 337

A) *Ars combinatoria* y selección..... 338
B) Teoría literaria implícita y explícita: de nuevo Cervantes..... 341
C) Autoconsciencia y parodia..... 346
D) Nuevo elogio del silencio..... 355

Conclusiones..... 363

Bibliografía
I) Fuentes primarias..... 377
II) Fuentes secundarias..... 379
A) Sobre teoría literaria y metaliteraria y prácticas metafictivas..... 379
B) Sobre Macedonio Fernández..... 387
C) Sobre Salvador Elizondo..... 388
D) Sobre Severo Sarduy..... 390
E) Sobre José Donoso..... 393
F) Sobre Ricardo Piglia..... 395
G) Otra bibliografía crítica sobre literatura hispanoamericana e Hispanoamérica..... 399
H) Otra bibliografía..... 403

PRÓLOGO

Para respetar la temática del presente ensayo, este prólogo debería ser un metaprólogo y reflexionar sobre la naturaleza y significación de estos mínimos textos que colocamos antes del texto principal, o cuerpo de la obra, "para dar noticia al lector del fin de la misma obra o para hacerle alguna otra advertencia". Pero bien, como ya Jorge Luis Borges nos ha acostumbrado a escribir prólogos que son más bien piezas de antología de un género sui géneris y que, más que instruir al lector, lo desorientan, no puedo menos que dejarle la palabra para deslizar, como al desgaire, un par de metalepsis: "Dios te libre, lector, de prólogos largos. La cita es de Quevedo, que, para no cometer un anacronismo que hubiera sido descubierto a la larga, no leyó nunca los de Shaw" ("Prólogo" a *El informe de Brodie*, 1970). El lector, la brevedad, la segunda mano, el anacronismo y la irreverencia son los ingredientes básicos de los prólogos borgeanos.

La noticia que quisiera dar al lector en el umbral del ensayo de Catalina Quesada Gómez es que está a punto de emprender un viaje fantástico por territorios excéntricos de la literatura hispanoamericana de los últimos cuarenta años del siglo xx. Las novelas analizadas son excéntricas en el sentido de que desplazan el centro de atención del lector desde la historia narrada hacia la narración de la historia. Esta manera de escribir, como lo señala de entrada la autora, no es una novedad, es algo tan antiguo como el arte de narrar en la tradición oral, y, por supuesto, Cervantes lo hizo, a su inconfundible manera, señalando uno de los derroteros más sutiles y fecundos de la novela moderna.

Dentro del siglo xx hispanoamericano, Macedonio Fernández se considera como el explorador de estos territo-

rios excéntricos, el maestro de la literatura autoconsciente, del fragmento, de la digresión narrativa, el desorientador del lector, a quien hace cómplice de su peculiar visión del mundo y de la literatura. Precursor de Jorge Luis Borges, de Julio Cortázar, de Augusto Roa Bastos, y de todos los escritores estudiados en este ensayo, Macedonio es sin duda uno de los bichos literarios más extraños del siglo xx. Su obra, como la de sus discípulos inmediatos o más lejanos, supone una concepción muy clara de la literatura y de la tarea del escritor que se podría resumir con algunas expresiones de este tipo: la literatura es el tema fundamental de la literatura; la escritura habla de sí misma; se escribe a partir de lo que se lee. Al contrario de lo que se suele creer, esta manera de novelar no supone, de parte del escritor, ningún escapismo, ningún menosprecio de otras formas de realidad, sino más bien un alto grado de lucidez, la conciencia clara de los presupuestos del oficio y del estatuto del que escribe y que es más artesano que demiurgo.

El lector, más consciente que cándido, encontrará en este ensayo una soberbia aguja de marear.

Milagros Ezquerro San José
Enero 2009

INTRODUCCIÓN

La verdad de Don Quijote no está en la relación de las palabras con el mundo, sino en esta tenue y constante relación que las marcas verbales tejen entre ellas mismas. La ficción frustrada de las epopeyas se ha convertido en el poder representativo del lenguaje. Las palabras se encierran de nuevo en su naturaleza de signos.

Michel Foucault, *Las palabras y las cosas*

En otro tiempo creímos que la ficción versaba sobre la vida y la crítica sobre la ficción –y todo era sencillo–. Ahora sabemos que la ficción versa sobre otra ficción, es crítica, de hecho, o metaficción. Y sabemos que la crítica versa sobre la imposibilidad de que nada verse sobre la vida, realmente, ni siquiera sobre la ficción, o, definitivamente, sobre nada.

Robert Scholes, "The Fictional Criticism of the Future"

Busco el recogimiento, porque suele ser más interesante la literatura que la vida. No sé si es paradójico, pero me gusta muchísimo la vida porque, digan lo que digan, se parece a una gran novela.

Enrique Vila-Matas, *Dietario voluble*

El origen remoto de este trabajo habría, tal vez, que situarlo en la turbación provocada por *la cabeza del hombre en el sillón leyendo una novela*, con la que Cortázar decretaba, en uno de sus relatos de *Final del juego* (1956), la factibilidad del libre tránsito entre los distintos mundos paralelos o niveles ficcionales. La inquietud causada por la metalepsis, cuando todavía la figura carecía de nombre, y la reflexión imposible a que invitaba permanecieron largo tiempo soterradas en la memoria hasta que, el acercamiento a ciertas obras, las fue revivificando. El rigor intelectual se ha

encargado después de sistematizar y analizar la mayoría de esos recursos desasosegantes con que nos hemos topado, pero la exploración de los ríos metafictivos ha sido realizada, como corresponde, desde la desembocadura hasta el manantial, remontando desde esa fascinación lectora, previa a todo conocimiento filológico, hasta el arribaje al taller del creador, dotados ya de las armas que la teoría literaria nos ha proporcionado.

Hemos ahondado así en una parcela de la literatura que nos resulta especialmente seductora, la de la metaliteratura, en su vertiente novelesca y circunscrita al ámbito hispanoamericano. El período elegido, el último tercio del siglo XX, no es en modo alguno arbitrario, al ser a partir de los años sesenta cuando se produce una intensificación de la actividad metafictiva en la narrativa de prácticamente todo el mundo occidental. También Hispanoamérica, donde desde los años cuarenta viene gestándose una notable renovación del narrar, se mostrará receptiva con esa corriente de la que, por supuesto, había valiosísimos precedentes. De hecho, a pesar de que será en los sesenta y setenta cuando la metaficción narrativa se desarrolle con mayor vehemencia, no creemos que dicha práctica pueda verse reducida a una época concreta, antes bien, es un fenómeno presente en la literatura occidental y, en concreto, en la hispánica, casi desde sus orígenes mismos.

Trazaremos, en primer lugar, un esbozo de lo que comporta el hecho metanovelesco: qué es la metaficción, cuáles son las diferentes fórmulas por las que puede optar la obra narrativa para fundamentar su metaliterariedad, su relación con la siempre conflictiva posmodernidad, con la parodia, para terminar con unos apuntes en torno a las estrategias de que se vale la metanovela para serlo. A las implicaciones que conlleva la metalepsis –uno de los puntales de lo metaliterario– en cuanto a la redefinición de los vínculos entre realidad y ficción, por la transgresión de los límites entre una y otra que implica, hay que superponer aquella otra noción de que la metaliteratura es *literatura de literatura*, de que la metaficción incluye el hecho o proceso literario como tema. Esta circunstancia puede acontecer con la incorporación de la crítica literaria a las

páginas del texto, como indica la cita de Robert Scholes que abre este capítulo, que puede ser una autocrítica o una valoración, general o parcial, de algún aspecto de la teoría o la práctica literaria –en este sentido, el ejemplo por antonomasia sería el episodio del escrutinio de la biblioteca de Don Quijote–; aunque también puede venir de la mano de la autorreferencialidad[1] y de sus distintos modos de manifestarse: *mise en abyme*, juegos especulares, autocitas, etc. Tanto en uno como en otro caso se habla de *literatura dentro de la literatura* o *literatura sobre literatura*, expresiones con las que a veces se pretende describir la totalidad del fenómeno metaliterario, pero que resultan insuficientes por su parcialidad, al no aglutinar todas las aristas que aquel presenta. Habría que añadir los elementos de la autoconsciencia, la develación del artificio narrativo y la peculiar relación que se establece con el lector, para obtener un bosquejo bastante aproximado de lo que concebimos como metaliteratura o metaficción y que, al manifestarse en el género novelesco, llamaremos metanovela.

A partir de ahí, pasaremos a analizar algunas de las más señaladas propuestas metanovelescas en Hispanoamérica, en manos de Salvador Elizondo (1932-2006), Severo Sarduy (1937-1993), José Donoso (1924-1996) y Ricardo Piglia (1940), lo que nos permitirá obtener algunas conclusiones sobre la evolución y el modo de manifestarse de la metanovela en el último tercio del siglo XX, a sabiendas de que la muestra, aunque representativa, no es completa. Coincidimos con Patricia Waugh cuando afirma que la pulsión metaficcional es una tendencia o función intrínseca a toda novela, que estudiar la metaficción es estudiar aquello que le confiere a la novela su identidad; dicho de otro modo, que brotes de autoconsciencia, representaciones de la escritura y la lectura o una cierta autorreflexividad pueden estar presentes en una novela sin convertirla por eso en metanovela. Pero no es esa metaliterariedad la que aquí nos interesa: analizaremos un corpus en el cual lo metafic-

[1] Optamos por hacer una sola lexía de los compuestos con *auto-*, de ahí que escribamos *autorreferencialidad*, *autorreferencial*, *autorreflexividad*, *autorreflexivo*, etcétera. La excepción la constituirán las citas, donde respetaremos la elección del autor en cuestión.

tivo cobra tal relevancia que hablamos de auténticas metanovelas y no de novelas con atisbos metafictivos.

Iniciamos la segunda parte con unas páginas introductorias dedicadas a Macedonio Fernández, precursor y más que eso en lo que respecta a la práctica metafictiva hispanoamericana, sin el cual esta sería inconcebible en los términos en que hoy lo hacemos. La teoría macedoniana de la *Belarte conciencial* supone toda una apologética declaración de intenciones tendente a instaurar en el arte esa autoconsciencia definitoria del hecho metaliterario, a la vez que a promover la consciencia lectora, advirtiendo al receptor de las añagazas con que los novelistas pretenden hacerlo caer en la ilusión o alucinación, para él auténtica *ignominia del arte*. La incorporación de la materialidad de la escritura, de la remisión deíctica de la palabra a sí misma, a la propia obra, origina una peculiar y autística autorreferencialidad y termina impidiendo la creencia en la falacia del carácter referencial de la obra con relación al mundo extraliterario. Si a esto unimos la propiciación del replanteamiento ontológico del lector, la incorporación de este como personaje a la obra, la pretensión de desproveer en parte a los personajes de su condición ficcional, en un artero ensamblaje de lo vital-literario donde lo uno y lo otro parecen influirse e interceptarse mutuamente (aunque no se trate más que de un engaño a los ojos), habremos perfilado, grosso modo, el hacer metaliterario macedoniano.

El capítulo primero versa sobre el escritor mexicano Salvador Elizondo y su propuesta *escrituraria*. El repliegue sobre sí de su obra, cuyo paradigma podría ser el conocido *escribo que escribo* de "El grafógrafo", servirá como punto de partida para el análisis de *Farabeuf o la crónica de un instante* (1965) y *El hipogeo secreto* (1968). En *Farabeuf* el abandono del realismo y de la linealidad discursiva viene posibilitado por la fragmentación narrativa y por la preeminencia de la irracionalidad sobre la lógica racionalista. La autorreferencialidad presenta la forma de analogía autística, por cuanto el sistema de correspondencias que se establece en la obra no requiere de la remisión al exterior, sino que se resuelve en el interior de la misma. El cuestionamiento del estatus ontológico de los personajes por parte de ellos mis-

mos (con la consiguiente proyección de la pregunta sobre el lector), unido a la ruptura del principio de causalidad aristotélico y la mostración de una realidad insondable, regida por inextricables leyes, contribuyen a la creación de un universo novelesco en el que la metalepsis subraya las continuas filtraciones que se producen en lo que se presenta como real y tal vez no lo sea. Recursos como los de la novela dentro de la novela, las representaciones en abismo o la transgresión metaléptica de los límites entre niveles narrativos están presentes en *El hipogeo secreto*, novela que ostenta la peculiaridad de, tanto narrativa como discursivamente, girar en torno al motivo de la cinta de Möbius, auténtico emblema de lo metaficcional.

Las novelas de que nos valdremos en el capítulo "Severo Sarduy: en la patria de la página" para analizar la práctica metanarrativa sarduyana son *De donde son los cantantes* (1967), *Cobra* (1972), *Maitreya* (1978) y *Colibrí* (1984). En todas reside una profunda voluntad por reivindicar la autonomía de la palabra, en un cuestionamiento, muy de cuño posmoderno, de la representatividad del lenguaje. El predominio en ellas de una metaficción enunciativa o discursiva, en claro detrimento de la diegética o autodiegética, invitará a un acercamiento a la metaliteratura sarduyana basado prioritariamente en el examen de la enunciación. Sin embargo, aquella no estará del todo ausente, gracias al concepto de simulación, con todas sus variantes, y a las posibilidades que esta introduce en relación con las nociones de existencia/inexistencia, verdad/fingimiento, realidad/ficcionalidad, auténticos sustitutos de la estratificación de niveles narrativos propia de la metaficción narrativa.

En el capítulo "José Donoso: del ensimismamiento a la develación", partimos de la propuesta radical de *El obsceno pájaro de la noche* (1970), donde el repliegue metanovelesco permite ser concebido como *imbunchamiento*, dada la cerrazón absoluta, semejante a la del imbunche, a la vez que se exhibe una ficcionalización del proceso de creación de la obra. La fragmentación de toda unidad, el caos rizomático que vertebra la novela, encuentran su cabal expresión en una pluralidad de repeticiones –desplazamientos y suplantaciones–, concretadas en diversas *mises en abyme* (muchas

de ellas de *espejo trizado*, donde la imagen reflejada se ofrece fracturada), mostradoras de una disgregación que actúa como fuerza centrífuga, intentando contrarrestar aquella generalizada vocación centrípeta. En *Casa de campo* (1978), en cambio, el juego develador a manos de un *narrautor* conscientemente alejado del tradicional narrador omnisciente, promueve una nueva instigación al lector, dejando al descubierto las técnicas de aquel, en clara apuesta por una inverosimilitud artística que destruya cualquier tipo de ilusión de veracidad. Queda reivindicado, así, el carácter artificial de la obra literaria.

El capítulo que dedicamos al argentino Ricardo Piglia analiza la metaliterariedad de *Respiración artificial* (1980) y *La ciudad ausente* (1992), a pesar de que la crítica, especialmente con la primera de ellas, ha cargado las tintas en las relaciones establecidas entre la historia y la ficción. Aceptando la especificidad de su práctica metaliteraria, en la que lo no explícito o lo ausente llega a alcanzar mayor relevancia que lo obvio, proponemos, para *Respiración artificial*, un estudio del procedimiento del desplazamiento u ocultación que nos conducirá, literalmente, más allá del texto mismo. Mediante las técnicas del anacronismo deliberado y de las atribuciones erróneas, de estirpe borgeana, y a partir de una especial atención al paratexto, intentaremos arrojar algo más de luz a lo que constituye la *artificiosidad* de la novela. La huella de Macedonio Fernández en Ricardo Piglia, que lo ha reivindicado constantemente, se materializa en su inclusión como personaje y motivo en *La ciudad ausente*, obra en la que la proliferación de relatos, la reflexión sobre el lenguaje, la autorreferencialidad y la virtualidad instauradora de una alternativa a lo metafictivo nos darán juego más que suficiente para su análisis.

Agradecimientos

Este libro tiene en su origen una tesis doctoral, dirigida por el profesor José Manuel Camacho, y defendida en la Universidad de Sevilla en febrero de 2007. Su apoyo durante el período predoctoral y sus sabios consejos están en

la base del éxito del trabajo de investigación, que obtuvo la máxima calificación por parte del tribunal y la mención de Premio Extraordinario de Doctorado. A los miembros del mismo –los profesores Fernando García Lara, Trinidad Barrera, María Caballero Wangüemert, Milagros Ezquerro y Eduardo Becerra– quisiera agradecer, igualmente, las recomendaciones y sugerencias, así como a cada uno de los integrantes del Área de Literatura Hispanoamericana de la Universidad de Sevilla, cuyo magisterio es una cuenta pendiente que nunca podrá ser saldada sino con el inquebrantable agradecimiento del discípulo hacia sus maestros. Muy especialmente a la profesora Trinidad Barrera, que me acogió en el grupo de investigación "Literatura Hispanoamericana" y que tantas puertas me abrió, y a Marita Caballero, por su ayuda constante.

Querría hacer extensivo el reconocimiento a Juan Montero, Carlos A. González Sánchez, Juan Ignacio Guijarro, Noel Rivas y Ana Pérez, de la Universidad de Sevilla; a Roger Chartier, de la École des Hautes Études en Sciences Sociales y Collège de France; a Milagros Ezquerro y Eduardo Ramos-Izquierdo, de l'Université Paris-Sorbonne Paris IV; a Gustavo Guerrero, de l'Université d'Amiens; a Jenaro Talens, de l'Université de Genève; a Susanna Regazzoni, de la Università Ca' Foscari di Venezia; a Ana María Zubieta, de la Universidad de Buenos Aires. Gracias a todos ellos por las molestias que se han tomado con mi trabajo y por sus valiosas aportaciones.

No puedo dejar de mencionar a Beatriz Zaplana (Universidad de Murcia), Jorge Sáenz Herrero (Universidad de la Rioja), Teresa López Pellisa y Pablo Martín (Universidad Carlos III), culpables todos ellos, como diría Cortázar, de literatura, individuos fuera de la especie; a los profesores Lía Schwartz y José María Pozuelo Yvancos les debemos el establecimiento de esta tupida red filológica (que algunos prefieren llamar *mafia*) que, desde el III Curso Superior de Filología para Jóvenes Hispanistas, celebrado en Santander en 2005, nos une. Excepcionales son también los investigadores con los que he tenido ocasión de compartir experiencias en el Colegio de España en París, a los que debo agradecer su apoyo en la fase final de redacción del

trabajo, muy especialmente a Alfonso Palacio (Universidad de Oviedo), a Lola Cabrero (Paris I), a Leticia Barbero y Rocío Martínez (Paris VI), a Ana Espinosa (Paris VII), a Aránzazu San Ginés (Paris I) y a Olga Serradell (EHESS). Y a toda esa *benemérita gente de letras* del Séminaire d'Amérique Latine, con quienes, en París, he tenido el privilegio de intercambiar opiniones en los últimos tiempos. Milagros Ezquerro sabe que mi deuda intelectual con ella nunca podrá ser suficientemente pagada; a su generosidad debo la aventura parisina por el *lirécrire*.

Mi cariño y gratitud va también para los que, a diario, estuvieron tan cerca: familia, amigos, compañeros.

Primera parte

PROPEDÉUTICA: APROXIMACIÓN TEÓRICA AL CONCEPTO DE METANOVELA

Al adentrarnos en el recinto de la metaliteratura, al igual que al hacerlo en tantas otras cuestiones literarias concernientes a la modernidad en el mundo hispánico, es ya un tópico afirmar que *todo estaba en el* Quijote. En el ámbito del que aquí nos ocupamos, el de lo metaficcional[1], la afirmación se vuelve deslumbrantemente certera, pues, casi con total seguridad, no hay obra que explore el juego de lo literario dentro de la literatura de manera más recurrente, llevando al extremo muchas de las posibilidades metaficcionales y autoconscientes.

La reflexión sobre el arte llevada a cabo en la obra literaria, lejos de ser vista como manifestación de madurez artística, ha sido considerada, en determinados momentos, prueba irrefutable de agotamiento, cuando no del género, del autor en cuestión. En el ámbito de la narrativa, se ha establecido en ocasiones una relación unívoca, de un modo bastante simplificador, entre "frescura" y obras narrativas que *cuentan* una historia sin mayores complicaciones, por un lado, y, por otro, entre "ajamiento" o "extenuación" y obras metaficcionales o autoconscientes. Parece estar en el aire que el *genio* de aquellos autores que recurren a la literatura como tema para sus novelas periclita, que su ingenio se agota. Patricia Waugh se quejaba a principios de los años ochenta de que ciertos críticos, en lugar de reconocer los aspectos positivos de la novela autoconsciente, habían

[1] Empleamos prácticamente como sinónimos los adjetivos *metaficticio*, *metaficticio* y *metaficcional*, creados a partir de los respectivos *ficticio* ('fingido, imaginado o falso; convencional, que resulta de una convención'), *fictivo* ('que vive o existe en la ficción literaria') y *ficcional* ('perteneciente o relativo a la ficción'), todos ellos aceptados por la RAE y recogidos en el *DRAE*. Utilizaremos unos u otros, evitando así repeticiones, con una clara preferencia de los términos *metaficticio* y *metaficcional*, cuyas definiciones consideramos más precisas y aproximadas a la realidad que pretendemos describir. Ya Ricardo Maliandi expresaba su preferencia por el término *fictivo* para referirse a "lo propio de la ficción literaria, exclusivamente", en detrimento de *ficticio*, mucho más extendido y, a veces, sobrecargado con connotaciones negativas; *La novela dentro de la novela. Ensayo sobre el sentido y la función de la auto-referencia novelística*, Buenos Aires, Ramos Americana Editora, 1981, p. 13, n. 2.

tendido a ver en ella la exhibición de una autoindulgencia y de una decadencia características del agotamiento de cualquier forma artística o género[2]. Contra tales prejuicios podríamos alegar algo de sentido común, pero que con frecuencia se olvida: que el molde metanovelesco no insufla por sí mismo calidad, de la misma forma que tampoco es causante de la falta de ella. Hay excelentes metanovelas en la misma medida en que hay otras que son deplorables. Robert Alter insiste en que los peligros que corre el novelista que incursiona en lo metafictivo son simplemente eso, riesgos, pero nunca la consecuencia forzosa a que la novela autoconsciente conduce: "I have dwelt upon the two chief temptations of the self-conscious novelist –arid exercise and indiscriminate invention– precisely because they should be recognized as dangers, not taken as the inevitable results whenever a writer determines artfully to expose the fictiveness of his fiction"[3]. Curiosamente esas dos dificultades, la sequedad resultante del exceso de técnica o el desbordamiento imaginativo, no son en absoluto privativas de la metaliteratura: desde la poesía áulica del siglo XV o la cancioneril, hasta los libros de caballerías, por citar dos ejemplos bien conocidos y alejados en el tiempo, sintieron esa espada de Damocles pendiendo sobre sí.

Esa aspereza, que puede derivar del experimentalismo exacerbado, así como el carácter banalmente lúdico –el escritor como prestidigitador ansioso por deslumbrarnos, cuando no trilero ávido de estafa–, han sido los motivos más frecuentes de reprensión y censura a lo metaliterario. Y aunque el mismo Alter los incorpora en su lista de *tentaciones que deben ser evitadas*, ninguno de ellos es consustancial a nuestro objeto de estudio ni exclusivo de él: "One of the great temptations, however, of the self-conscious novelist is to content himself with technical experiment,

[2] Patricia Waugh, *Metafiction. The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*, London-New York, Methuen, 1984, p. 9.

[3] "Me he centrado en las dos principales tentaciones del novelista autoconsciente –el ejercicio árido y la invención indiscriminada– precisamente porque deben ser reconocidos como peligros, no considerados como los resultados inevitables siempre que un escritor decide ingeniosamente mostrar la ficcionalidad de su ficción". Robert Alter, *Partial Magic: The Novel as a Self-Conscious Genre*, Berkeley, University of California Press, 1975, p. 225.

trusting that in these difficult times (but then the times are always difficult) the only honesty, perhaps the only real profundity, lies in technical experiment. This is the chief limiting factor in most of Robbe-Grillet as well as in Coover's collection of fictions, *Pricksongs and Descants*. In both, one can admire the virtuosity with which narrative materials are ingeniously shuffled and reshuffled yet feel a certain aridness; for the partial magic of the novelist's art, however self-conscious, is considerably more than a set of card tricks"[4]. La defensa, rebosante de ironía, que de esta opción narrativa realiza alguno de los narradores de los relatos que integran *Exploradores del abismo* (2007), de Enrique Vila-Matas, da cabal cuenta de esta polémica.

Al margen de esos prejuicios y manías, con los que nos topamos continuamente, también existe la actitud contrapuesta, la de la fascinación por esa cortazariana continuidad de los parques narrativos, la seducción de la posibilidad de transitarlos sin la interrupción de incómodos escalones, sin que el salto que propicia el tránsito de uno a otro nivel sea perceptible –aunque pensemos, *como es lógico*, que en algún momento hubo de producirse–. Pero la lógica no siempre nos ayuda en estos menesteres, del mismo modo que hay que recurrir a la topología –y no a la racionalidad de la geometría euclidiana– para entender figuras ya habituales para referirse a lo metaficcional, como las de Möbius o Klein. Y sin embargo, la metaliteratura tiene también su mecánica, una retórica susceptible de análisis, sistematizable, aunque no por conocida deja de suscitar perplejidad. Por eso, a la de la metalepsis se le pueden unir otras, como la de la ya citada *dénudation* del hacer explícito aquello de lo que en los textos no se suele hablar, la del repliegue sobre sí de texto y discurso, o la de

[4] "Una de las grandes tentaciones, sin embargo, del novelista autoconsciente es contentarse con la experimentación técnica, confiando en que en estos tiempos difíciles (pero los tiempos son siempre difíciles) la única franqueza, quizás lo único realmente profundo, reside en la experimentación técnica. Este es el principal factor limitador en la mayor parte de la obra de Robbe-Grillet así como en la colección de ficciones *Pricksongs and Descants* de Coover. En ambos se puede admirar el virtuosismo con el que los materiales narrativos están ingeniosamente barajados y vueltos a barajar, y con todo se siente una cierta aridez; ya que la magia parcial del arte del novelista, por muy autoconsciente que sea, es bastante más que un puñado de trucos de cartas". Ib., p. 222.

la insinuación de la potencial ficcionalidad del mundo que suponemos externo a la ficción.

Nomenclatura

La terminología con que la crítica se ha referido a las obras metaliterarias en el plano narrativo ha oscilado desde el término mismo de *metanovela*, hasta el de *antinovela*, pasando por otros como *introverted novel*[5] ("novela introvertida"), *irrealism* ("irrealismo")[6], *surfiction* ("sobreficción"), *self-begetting novel* ("novela que se construye a sí misma"), *fabulation* ("fabulación"), *metafictional mode* (modo metaficticvo), incluso *narcissistic narrative*, con todas sus variantes (*self-reflective*, *self-informing*, *self-reflexive*, *auto-referencial*[7] o *auto-representational narrative*[8]; *self-conscious fiction* o *novel*). Aunque todos estos términos implican la existencia de un texto de ficción autoconsciente, que reflexiona acerca de su propia estructura, cada uno de ellos conlleva matices diferentes o, al menos, aborda el fenómeno metaficcional desde distintas perspectivas, enfatizando unos rasgos u otros.

Nos decantamos por la utilización del término *metanovela*, al estimar que es la denominación más adecuada para aludir a la metaliteratura en su vertiente novelística, tal y como aquí la estudiaremos[9]. El término *metaficción*, que venimos empleando como sinónimo de *metanovela*, en aras

[5] Cf. John Fletcher y Malcolm Bradbury, "The Introverted Novel", en Malcom Bradbury y James MacFarlane (eds.), *Modernism*, Harmondsworh, Penguin, 1976, pp. 394-415.

[6] Téngase presente la noción de *irrealismo*, manejada para el ámbito hispanoamericano por Cedomil Goic, que aplica a la obra de escritores como Marco Denevi, José Donoso, Gabriel García Márquez, Carlos Fuentes, Salvador Garmendia o Julio Ramón Ribeyro y que no necesariamente ha de tener tintes metaliterarios, aunque sí supone una evidente ruptura con los usos narrativos habituales; cf. Cedomil Goic, "Brevísima relación de la historia de la novela hispanoamericana", en *La novela hispanoamericana. Descubrimiento e invención de América*, Valparaíso, Ediciones Universitarias de Valparaíso, 1973, pp. 9-54.

[7] Cf. Niklas Luhmann, *Essay on Self-Reference*, New York, Columbia, 1990.

[8] Linda Hutcheon, *Narcissistic Narrative: The Metafictional Paradox*, New York-London, Methuen, 1984, pp. 1-2.

[9] Para un análisis de la metaliteratura, aunque con especial atención a la faceta poética, cf. Jesús Camarero, *Metaliteratura. Estructuras formales literarias*, Barcelona, Anthropos, 2004.

de una siempre necesaria *variatio* expresiva, es parcialmente incorrecto con esta acepción. Se trata de un calco del inglés *metafiction*, con el inconveniente de que en inglés el vocablo *fiction* alude a la ficción ('invención, cosa fingida', según la segunda acepción del *DRAE*), pero también al género novelístico, significado este que no posee en la lengua española. Sería adecuado, por lo tanto, hablar de *metaficción* para referirnos a aquellas obras literarias (suponiendo que toda obra literaria sea ficcional, en lo cual aquí no entramos) con tintes metaliterarios, pero no como equivalente a *metanovela*. Somos conscientes de que para ese valor general sería más apropiado hablar de *metaliteratura*; el hecho de que la mayoría de obras teóricas que aborda la cuestión esté escrita en inglés y la conveniencia de la ya mencionada *variatio* contribuyen a que la sigamos empleando, una vez hecha esta aclaración.

La mayoría de los marbetes recogidos por Patricia Waugh y Linda Hutcheon, sin embargo, no ha tenido éxito en el mundo hispánico, si bien podemos quedarnos con el concepto, que sirve, en efecto, para catalogar algunas novelas en lengua española. Así, la crítica literaria del ámbito hispánico no ha empleado un término como el de *self-begetting novel* o *novela que se construye a sí misma*, lo cual no significa que no tengamos obras que puedan catalogarse como tales. La definición que ofrece Kellman de la *self-begetting novel* –"an account usually first person, of the development of a character to a point at which he is able to take up and compose the novel we have just finished reading"[10]– permite pensar en novelas como *Basura* (Madrid, Lengua de Trapo, 2000), de Héctor Abad Faciolince, o *Bartleby y compañía* (Barcelona, Anagrama, 2000), de Enrique Vila-Matas. El concepto que acompaña a este marbete, sin embargo, no abarca todas las posibilidades que ofrece el hecho metafictivo; más bien habría que incluirlo como hipónimo del hiperónimo *metaliteratura*, al aludir a una parte importante, aunque restringida, de esta.

[10] "Un relato, normalmente en primera persona, de la evolución de un personaje hasta el momento en el cual es capaz de retomar y componer la novela que acabamos de leer". Steven Kellman, "The Fiction of Self-Begetting", *Modern Language Notes*, XCI, 6 (1976), pp. 1243-1256; la cita corresponde a la p. 1245.

La participación del narrador en el texto podría ser también un rasgo distintivo de lo que se ha llamado *surfiction* o *sobreficción*[11]; pero en lugar de colocar el acento en los aspectos propiamente metaficcionales (la realidad vista a través de estructuras lingüísticas y de textos anteriores) se cargan las tintas sobre el hecho de que lo dicho sea una invención individual, que –como el surrealismo con respecto al realismo– esté *por encima* de la ficción tradicional. No emplearemos el término *experimental*, rechazado por el mismo Federman, al entender que los experimentos nunca deben ver la luz; las grandes obras consideradas experimentales (las de Beckett, Borges o Joyce), lejos de ser tanteos, son obras plenas, terminadas, obras prósperas, aunque no siempre comprendidas. Para Federman, "the only fiction that still means something today is that kind of fiction that tries to explore the possibilities of fiction; the kind of fiction that challenges the tradition that governs it; the kind of fiction that constantly renews our faith in man's imagination and not in man's distorted vision of reality –that reveals man's irrationality rather than man's rationality"[12]; es a eso a lo que denomina *surfiction*.

Las propuestas de Federman para la novela futura remiten a prácticas literarias más o menos consagradas en determinados ámbitos. Algunas de ellas son incluso rastreables en la literatura hispanoamericana: de forma máxima, en la figura de Macedonio Fernández, a quien el autor en ningún momento cita, pero también en Borges y Cortázar, a los que conoce, y en muchos otros no mencionados. La exigencia de una nueva forma de leer debe venir, para Federman, de la mano del autor, incitando al abandono de la lectura lineal, de principio a fin. El caso de *Rayuela*, siempre traído a colación por la crítica anglófona, es sin-

[11] Raymond Federman, "Surfiction. Four Propositions in Form of an Introduction", en Raymond Federman (ed.), *Surfiction: Fiction Now... and Tomorrow*, Chicago, Swallow Press, 1981, pp. 5-15.

[12] "La única ficción que todavía significa algo hoy es ese tipo de ficción que trata de explorar las posibilidades de la ficción; el tipo de ficción que desafía la tradición imperante; el tipo de ficción que constantemente renueva nuestra fe en la imaginación del hombre y no en la visión distorsionada de la realidad que tiene el hombre –que revela su irracionalidad más que su racionalidad–". Ib., p. 7.

tomático, pero recordemos que dicha práctica ya estaba suficientemente perfilada en la obra macedoniana y en su concepción del *lector salteado*. La libertad del lector en la ejecución de la lectura será fundamental, por lo tanto, en la creación de un género novelístico diferente. De la imposibilidad de una narración lineal y ordenada surge la invalidez del argumento tradicional, del *well-made-plot*, que ahora carece por completo de sentido; ya no es necesario dar cuenta de la realidad extraliteraria: los espejos del novelista cambian obligadamente su orientación, a la vez que la digresión se convierte en elemento fundamental para el narrador. Sin embargo, puntualiza el autor, esto no quiere decir que la novela futura sea tan solo "una novela de la novela", sino que se creará un tipo de escritura y de discurso sobre la base de la interrogación acerca de qué está haciendo mientras lo hace (*what it is doing while doing it*), una denuncia interminable de su fraudulencia, de lo que en realidad es: una ilusión (una ficción), de la misma forma que la vida es ilusoria (una ficción)[13].

Dado que la función del narrador no es otra que transformar la invención en palabras y que la imaginación no posee límites, se puede hablar de todo, incluso del proceso mismo de la construcción de la novela que se está escribiendo o, mejor, de la ficcionalización de tal proceso. Con esta propuesta, Federman se aproxima bastante a la noción de *self-begetting novel* expuesta por Kellman: "While pretending to be telling the story of his life, or the story of any life, the fiction writer can at the same time tell the story of the story he is telling, the story of the language he is manipulating, the story of the methods he is using, the story of the pencil or the typewriter he is using to write his story, the story of the fiction he is inventing, and even the story of the anguish (or joy, or disgust, or exhilaration) he is feeling while telling his story"[14].

[13] Ib., p. 11.

[14] "A la vez que simula estar contando la historia de su vida, o la historia de cualquier vida, el escritor ficcional puede al mismo tiempo contar la historia de la historia que está contando, la historia del lenguaje que está manipulando, la historia de los métodos que usa, la historia del lápiz o de la máquina de escribir que está utilizando para escribir su historia, la historia de la ficción que está inventando e incluso la historia de la angustia (o alegría, o repugnancia, o euforia) que siente mientras escribe su historia". Ib., p. 12.

De todo lo anterior se desprende una nueva dificultad para la novela por la que Ferderman aboga, la de seguir creando personajes bien perfilados (*well-made-characters*), con identidad estable y una psicología coherente; por el contrario, el personaje futuro estará hecho de retales, de fragmentos, será irracional, irresponsable, siendo únicamente consciente de su condición de *ente de ficción*. Y, desprovisto ya el discurso de cualquier significado, de cualquier adecuación a la verdad, este se tornará ilógico, irracional e irrealista; el escritor abandonará los roles de profeta o filósofo, de transmisor de conocimientos mundanos. Todo esto provocará el distanciamiento del lector con respecto al texto, un alejamiento positivo por cuanto impedirá la identificación con personajes y contenidos y, consecuentemente, fomentará el desgarramiento del velo de ilusión que cubría a la novela tradicional; pero a la par lo acercará a la creación novelística, obligado a abandonar la pasividad anterior y a elaborar su propia lectura, que no le vendrá dada[15].

Resulta llamativo el tiempo futuro empleado por el crítico en lo que él denomina *propuestas*, pues, aun pudiendo serlo, la práctica literaria ya ha ejecutado todas las opciones que anuncia. Él mismo reconoce que muchos escritores contemporáneos –entre los que menciona a Samuel Beckett, Jorge Luis Borges, Julio Cortázar, Italo Calvino, Robert Pinget, Claude Simon, Philippe Sollers, John Barth, William Burroughs, por citar solo algunos– han creado con éxito obras que responden a esos parámetros. Nos parece encontrar, además, cierta contradicción en la pretensión de Federman de independizar la *surfiction* de la realidad externa, apelando en ocasiones a la semejanza con la vida real. Así, por ejemplo, cuando concluye que la narración lineal y ordenada no es factible porque la vida es caótica, nunca lineal, o cuando apela a lo genuino del nuevo personaje, más veraz que la vida misma, subyace latente un deseo de emular lo real, siendo eso, teóricamente y a priori, de lo que se pretende escapar. Si el caos del texto y los personajes proviene del caos de la vida cotidiana, ¿nos enfrentamos entonces a una nueva literatura que *refleja* mi-

[15] Ib., pp. 13-14.

méticamente el mundo exterior? Es evidente que no debe de ser eso lo que plantea Federman, pero pudiera parecerlo a la luz de su texto.

Subraya Waugh que la metanovela, a diferencia de la *surfiction* o la *self-begetting novel*, rechaza la tradicional figura del autor como un constructor o fabricante de imaginación; la metaficción mostraría no solo que el concepto de autor es un producto construido a través de textos preexistentes, sino que, lo que generalmente se toma por realidad, es también una construcción, que está mediada o mediatizada de forma similar[16]. Sin embargo, las definiciones de Federman para la *surfiction* apuntan igualmente a ese cuestionamiento de la realidad: "To create fiction is, in fact, a way to abolish reality, and especially to abolish the notion that reality is truth"[17]. Lo cierto es que, con matices, no sería descabellado identificar parcial o totalmente el término *surfiction* (sobreficción) con el de *metafiction*, si atendemos al concepto de una y otra e, incluso, a su etimología.

Por su parte, Robert Spires, basándose en la diferencia establecida por los teóricos de la literatura entre *género* y *modo*, prefiere hablar de *metafictional mode*, evitando así lo que considera un uso incorrecto del término *género*. Siguiendo a Gérard Genette, afirma que, puesto que los géneros son históricos, y el metafictivo como género se circunscribe a la década de los sesenta y setenta, sería más adecuado referirse a esas obras anteriores al siglo xx en las que los recursos metaficcionales están presentes con la expresión *mode*, dado que los modos son ahistóricos: "Modes do not specifically impose a form and are thus prenovelistic: they are aplicable to fiction anytime, anywhere"[18]. Spires recurre al ejemplo de la picaresca para explicar, por

[16] Waugh, óp. cit., p. 16.

[17] "Crear ficciones es, de hecho, una manera de abolir la realidad, y especialmente de abolir la noción de que la realidad es verdad". Federman, art. cit., p. 8.

[18] "Los modos no imponen específicamente una forma, siendo así prenovelísticos: son aplicables a la ficción en cualquier tiempo y en cualquier lugar". Ulrich Wicks, "The Nature of Picaresque Narrative: A Modal Approach", *PMLA*, 89 (1974), p. 241; citamos a través de Robert Spires, *Beyond the Metafictional Mode. Directions in the Modern Spanish Novel*, Lexington, The University Press of Kentucky, 1984, p. 4.

analogía, lo que sucede con el metaficticvo: solo pertenecen al género picaresco ciertas obras del XVII (como es sabido, aunque el *Lazarillo* pertenece al siglo XVI, solo pasa a integrar el género, de forma retrospectiva, cuando Mateo Alemán, en 1599, reconoce los rasgos de la obra y los repite, con variaciones, en la primera parte del *Guzmán de Alfarache*); las obras que en el XX son calificadas de "picarescas", lejos de pertenecer al género, se adscribirían más bien al *modo picaresco*.

En el mundo hispánico las etiquetas han abundado de la misma manera[19], con variantes como las ofrecidas por Sobejano (*novela ensimismada*, aunque también otras como *novela autotemática*, *escritural* o *escriptiva*)[20], Dotras (*novela de metaficción*)[21], o algunas que recogen ciertos aspectos parciales de la metanovela; incluso se ha empleado un marbete tan inadecuado como el de *creacionismo experimental*[22]. La inconveniencia del empleo de *creacionismo* como sinónimo de *metaficción* radica, en primer lugar, en que, como se sabe, ya existe un movimiento de vanguardia que se denomina así: el creacionismo, iniciado y consolidado por el chileno Vicente Huidobro; además, la denominación no

[19] Aunque Francisco G. Orejas incluye a Gonzalo Sobejano, a Ana María Dotras y a Carlos Javier García entre la crítica angloamericana, por haber desarrollado estos parte de su actividad científica e investigadora en universidades norteamericanas, preferimos situarlos entre la crítica hispánica, no solo por su procedencia y porque elaboran sus trabajos en español, sino también porque su objeto de estudio lo constituye la literatura española. De todos modos, nos parece viable su clasificación; cf. Francisco G. Orejas, *La metaficción en la novela española contemporánea. Entre 1975 y el fin de siglo*, Madrid, Arco/Libros, 2003.

[20] Gonzalo Sobejano, "La novela ensimismada (1980-85)", *España Contemporánea*, I (1988), pp. 9-26.

[21] Ana María Dotras, *La novela española de metaficción*, Madrid, Júcar, 1994.

[22] "La novelística del creacionismo experimental, o metaficción si se prefiere, es aquélla donde la ficción se convierte en materia novelable, lo que supone poner al descubierto los resortes de la novela y captar la interioridad del proceso creador, a la vez que se exhibe la forma narrativa y sus posibilidades", Pablo Gil Casado, *La novela deshumanizada española (1958-1988)*, Barcelona, Anthropos, 1990, p. 107. Aunque es un trabajo válido, la bibliografía teórica citada por el autor a propósito de lo que él llama *creacionismo* es, a todas luces, muy deficiente. No es el único que emplea la etiqueta; Miguel Á. Latorre Madrid también la equipara alguna vez, acaso de un modo un tanto mimético, a la metaficción (*La narrativa de Antonio Muñoz Molina:* Beatus Ille *como metanovela*, Málaga, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Málaga, 2003).

es ilustrativa en absoluto, puesto que nada dice de aquello que pretende definir[23].

En apretada síntesis, Francisco G. Orejas repasa las distintas alternativas por las que la crítica angloamericana ha optado para denominar y clasificar a las obras con aspiraciones metaficcionales; ahora las citamos, a modo de resumen de lo expuesto, y, sobre todo, para ofrecer una traducción adecuada de la nómina de marbetes empleados por estos críticos. La terminología, pues, ha oscilado entre el clásico y genérico *metaficción* y los específicos *literatura del agotamiento*, *novela autoconsciente*, *novela autogeneradora*, *sobreficción*, *novela reflexiva* y *antinovela*[24], si bien este último, aunque utilizado en Estados Unidos, procedería de Europa, al igual que otros como *aliteratura*, *relato especular* o *mise en abyme* ("representación en abismo"), surgidos en Francia a propósito de muchas de las obras del *nouveau roman*[25].

El término *antinovela* ha sido empleado con frecuencia por la crítica anglófona, aunque sea de origen europeo; su uso es paralelo al de otros como *antiteatro* o *antipoesía*, que aluden, como es sabido, a manifestaciones literarias rupturistas y combativas con la tradición. Tales etiquetas se relacionan con distintas formas del arte contemporáneo, surgidas en los años centrales del XX: el antiteatro (Arthur Adamov, Samuel Bekett o Eugène Ionesco, cuya obra *La chanteuse chauve*, 1950, fue anunciada como "anti-obra"), la antipoesía (Nicanor Parra, *Poemas y antipoemas*, 1959) o, incluso, la antimemoria –desde las *Antimémoires* de André Malraux a las del peruano Alfredo Bryce Echenique, *Permi-*

[23] Aunque no es este el momento ni el lugar para hablar del creacionismo, se tornan necesarias ciertas aclaraciones. El creacionismo se gesta en torno a la necesidad de la creación a manos de los poetas; frente al arte mimético, simplemente reproductivo, los poetas creacionistas proclaman su independencia de la Naturaleza para, imitando su modo de proceder, crear sus propias criaturas, que no tendrán que ser iguales a las de aquella (cf. cualquiera de los textos programáticos y ensayísticos de Huidobro, entre los que destacan los archiconocidos "Non serviam", "Arte poética", "La creación pura", "La poesía", etc., todos ellos recogidos en Vicente Huidobro, *Poesía y poética (1911-1948)*, ed. René de Costa, Madrid, Alianza Editorial, 1996). Es cierto que en este alejamiento del arte realista se puede apreciar una coincidencia con los planteamientos de muchos de los *meta-autores*, una aproximación que resulta insuficiente para identificar, sin más, ambas tendencias.

[24] Orejas, óp. cit., pp. 29-42.

[25] Ib., pp. 42-63.

so para vivir: (antimemorias), 1993; *Permiso para sentir: (antimemorias II)*, 2005–. Todos ellos coincidieron en el rechazo de las reglas en que se basaba la comunicación teatral o poética y se esforzaron por violentarlas. Podemos afirmar que, desde principios del siglo XX[26], han surgido distintas formas de *antiarte* cuya intención era desvincularse de las pautas artísticas vigentes, e incluso destruirlas, por mantener una concepción del mundo y del fenómeno artístico dispar.

En cada una de esas formas existen procedimientos textuales que configuran la obra y que la oponen, con más o menos virulencia, a la tradición canónica. Si en el antiteatro se rompe con la intriga, se destruye el diálogo o se anulan los conflictos de los personajes, en la antipoesía se apuesta por un lenguaje intencionalmente prosaico, recurriendo a formas de comunicación descoyuntadas, se rompe con el discurso monológico del sujeto poético, que adopta diversas máscaras, se subvierten los recursos métricos y estróficos convencionales, etc. Al margen de las peculiaridades de cada uno de los géneros, hay una serie de figuras retóricas de carácter marcadamente transgresor que se repiten: la ironía, el humor negro, la función desmitificadora del arte, el montaje o el colaje (*collage*), todo ello para provocar la ruptura con el sistema literario y cultural imperante. Como señala Fernando Alegría, en una acepción bastante amplia del concepto, la antiliteratura del siglo XX es, entonces, un alegato contra la falsificación del arte y un intento por hacer de este una razón de vivir, sobrevivir y resolver el absurdo de la condición humana aceptándola hasta las heces[27]. Más específicamente, define la antinovela hispanoamericana como un intento por hacer bajar al suelo la prosa y cuadrarla con el desorden de la realidad, a la vez que una auto-visión crítica y una afirmación heroica, cómica, de esa tentativa y de todo intento

[26] Ya antes en la historia cultural de occidente el prefijo *anti-* se había utilizado con frecuencia en los títulos para mostrar su oposición con teorías previas; citemos, entre otros muchos, el *Anti-Catón* de Julio César, frente al *Elogio a Catón* de Cicerón, el *Anti-Maquiavelo* de Federico, o el *Antijovio* de Jiménez de Quesada, escrito en respuesta a las tesis defendidas por el humanista italiano Paulo Jovio.

[27] Fernando Alegría, "Anti-littérature", en César Fernández Moreno (coord.), *L'Amérique Latine dans sa littérature*, Paris, UNESCO, 1979, pp. 109-117.

metafísico acometido por el hombre[28]; entre los ejecutores de la antinovela en Hispanoamérica cita a Cortázar, Carpentier, Asturias, Onetti o Lezama Lima.

La vinculación de estas manifestaciones *antiartísticas* con el hecho metaficcional suele estar garantizada, produciéndose casi siempre la ruptura de la ilusión literaria: mientras que en la antipoesía proliferan las advertencias y apelaciones al lector o se convierte al poema en tema del poema, en el antiteatro se derriba el "cuarto muro", esa convención que aísla a los actores del público, permitiendo el libre fluir entre el mundo real y el de la ficción. Sin embargo, como también sucede en el ámbito narrativo, la metaficción teatral o poética no se reduce a estas expresiones artísticas contemporáneas; el Siglo de Oro español (Lope, Quevedo, Calderón…) fue pródigo en la utilización de recursos metafictivos o autoconscientes, así lo hicieran con una intención distinta a la del arte del xx[29].

Volviendo al vocablo *antinovela*, parece que fue Jean-Paul Sartre de los primeros en utilizarlo, al subrayar, en el prólogo de *Portrait d'un inconnu*, de Nathalie Sarraute, que el *anti-roman* cobraba vigencia en la narrativa del momento: "Les anti-romans conservent l'apparence et les

[28] Ib., pp. 110-111.

[29] No es este el lugar de analizar con detenimiento estas formas artísticas. Puede consultarse al respecto la bibliografía sobre la cuestión; además de las obras citadas *supra*, cf. Lionel Abel, *Metatheatre. A New View of Dramatic Form*, New York, Hill & Wang, 1963; David Grossvogel, *Self-Conscious Stage in Modern French Drama*, New York, Gordian Press, 1967; Wilma Newberry, *The Pirandelliam Mode in Spanish Literature from Cervantes to Sastre*, Albany, State University of New York Press, 1973; June Schulueter, *Metafictional Characters in Modern Drama*, New York, Columbia University Press, 1979; Stephen Hinds, *The Metamorphosis of Persephone: Ovid and the Self-Conscious Muse*, New York, Cambridge University Press, 1987; Barbara Nathan Hardy, *Shakespeare's Self-Conscious Art*, Lethbridge, University of Lethbridge Press, 1989; Shimon Levy, *Samuel Beckett's Self-Referential Drama: The Three I's*, New York, St. Martin's Press, 1990; Rossana Vitale, *El metateatro en el teatro de Federico García Lorca*, Madrid, Pliegos, 1991; Michael O'Neil, *Romanticism and the Self-Conscious Poem*, New York, Oxford University Press, 1997; José Manuel López de Abiada, Pedro Ramírez Molas e Irene Andres-Suárez (coords.), *El teatro dentro del teatro: Cervantes, Lope, Tirso y Calderón*, Madrid, Verbum, 1997; Gregory W. Dobrov, *Figures of Play: Greek Drama and Metafictionals Poetics*, New York, Oxford University Press, 1998. Orejas ofrece un resumen del fenómeno metateatral y metapoético en los apartados "Metateatro" y "Metapoesía", óp. cit., pp. 155-159 y 159-163. La *Revista Anthropos* dedicó un monográfico al fenómeno metaliterario en el número 208 (2005): *Metaliteratura y metaficción. Balance crítico y perspectivas comparadas*.

contours du roman : ce sont des ouvrages d'imagination qui nous présentent des personnages fictifs et nous racontent leur histoire. Mais c'est pour mieux décevoir : il s'agit de contester le roman par lui même, de le détruire sous nos yeux dans le temps qu'on semble l'édifier, d'écrire le roman d'un roman qui ne se fait pas, qui ne peut pas se faire, de créer une fiction qui soit aux grandes oeuvres composées de Dostoievsky et de Meredith ce qu'était aux tableaux de Rembrandt et de Rubens cette toile de Miró intitulée *Assassinat de la peinture*"[30].

En la órbita *anti-romanesca*, Bernard Pingaud realiza una buena síntesis de las opciones antinovelísticas en el ámbito francés, desde Balzac, cuya obra es rechazada por los nuevos autores, hasta llegar a ese *nouveau roman* francés, pasando inevitablemente por Proust. Sin embargo, la vocación descriptiva, la mayoría de las veces, objetivista, de esa nueva novela francesa, hace que no siempre posea carácter metaliterario; pero sí existe una cierta aproximación en lo que respecta al rompimiento de la ilusión narrativa –la denuncia del principio de ficcionalidad inherente a *toda* obra narrativa, de ahí que Pingaud reproduzca ese lugar común de que *toda novela incorpora en cierto modo el germen antinovelístico*– y a la devaluación de la narratividad: "Vemos así, a medida que crece la historia de la novela, desarrollarse, en las obras, lo que podría llamarse la parte espectacular o descriptiva en detrimento de la parte explicativa o narrativa. Se trata, cada vez menos (aunque no se pueda nunca renunciar totalmente), de significar, y cada vez más, de representar"[31].

Para concluir este repaso a las variadas denominaciones ofrecidas para lo metafictivo, que habrá puesto de

[30] "Las antinovelas conservan la apariencia y la forma externa de la novela: son obras de la imaginación que nos presentan personajes ficticios y nos cuentan su historia. Pero es para engañarnos mejor: se trata de refutar la novela con ella misma, de destruirla ante nuestra mirada mientras parece que la construye, de escribir la novela de una novela que no se hace, que no se puede hacer, de crear una ficción que sea para las grandes obras compuestas por Dostoievsky y Meredith lo que era para los cuadros de Rembrandt y de Rubens aquella tela de Miró titulada *Asesinato de la pintura*". Tomamos la referencia de Mariano Baquero Goyanes, *Estructuras de la novela actual*, Madrid, Castalia, 1989, p. 238.

[31] Bernard Pingaud, *La antinovela: sospecha, liquidación o búsqueda*, Buenos Aires, Carlos Pérez Editor, 1968, p. 14.

relieve la confusión terminológica (esa tendencia de la crítica a emplear distintos marbetes para referirse a una misma cosa o, al contrario, recurrir a un mismo término para nombrar elementos diferentes), nos parece oportuno citar al escritor William H. Gass, cuando afirma que "many of the so-called anti-novels are really metafictions"[32]. Haciendo extensiva esa reflexión a lo tratado en las páginas anteriores, podríamos afirmar que, como consecuencia de la proliferación de denominaciones y clasificaciones, la crítica provoca con frecuencia la impresión de diversidad y disparidad cuando las coincidencias y concomitancias, lo que une, son más y más profundas que las desemejanzas.

Consideraciones sobre la metaficción narrativa

El interés de la crítica por la metaficción surge en el mundo anglosajón, concretamente norteamericano, en los setenta, circunstancia en absoluto casual, pues es a partir de esa década cuando comienzan a proliferar las obras de este tipo. William H. Gass emplea por vez primera el término, allá por el año 1970[33]. A partir de entonces varios serán los estudiosos que vuelvan la mirada sobre la cuestión metaliteraria, entendida esta de modo diverso. Sin embargo, en Europa, aunque no siempre se empleó el término *metaficción* o *metaliteratura* de forma explícita, sí existió una serie de teóricos que ahondó en cuestiones afines, cuando no plenamente metaliterarias, bajo otras denominaciones.

En 1975 ve la luz *Partial Magic: The Novel as a Self-Conscious Genre*[34], obra en la que Robert Alter repara en la consciencia que de sí ha tenido el género novelístico

[32] "Muchas de las llamadas antinovelas son en realidad metanovelas". William H. Gass, *Fiction and the Figures of Life*, Nueva York, Alfred A. Knopf, 1970, p. 25.

[33] La mayoría de los críticos le concede a Gass la prioridad cronológica en la acuñación del término, si bien Santiago Juan Navarro considera que Robert Scholes fue el primero con su artículo "Metafiction Again" (1970), después recogido en la obra *Fabulation and Metafiction*, Urbana, University of Illinois Press, 1979. Cf. Santiago Juan Navarro, *La metaficción historiográfica en el contexto de la teoría posmoderna*, Valencia, Episteme, 1998, p. 23.

[34] Como se aprecia, el título de la obra rinde homenaje al ensayo de Borges "Magias parciales del *Quijote*".

desde su misma creación a manos de Cervantes. En este trabajo reivindica la existencia de toda una tradición de novelas autoconscientes, de metanovelas como el *Quijote*, *Tristram Shandy*, *Jacques le fataliste et son maître*, *Tom Jones* o, ya en el XX, *Les caves du Vatican*, *Niebla* o *Ulysses*, por citar tan solo algunas de las más destacadas. Su pretensión es la de demostrar que, desde el Renacimiento español hasta la contemporaneidad de Francia o América, el desarrollo de la empresa realista ha sido terriblemente complicado y limitado por el conocimiento de los escritores de que las ficciones no son nunca cosas reales, que el *realismo literario* es una seductora contradicción de términos[35].

Robert Scholes publica en 1979 *Fabulation and Metafiction*, donde atiende a la dimensión experimental o metaficcional de la fábula moderna, tanto en los cuentos (*short stories*) como en obras más largas, a la vez que analiza los principales aspectos de la fabulación en los años 60 y 70. El autor reconoce la deuda contraída por la fabulación contemporánea con escritores como Borges o Nabokov, cuyo magisterio es indudable. Su concepto de *fabulación* lleva implícitas nociones como las de arte o divertimento; al igual que la antigua fábula, la moderna tiende con ahínco a la representación directa de la parte externa de la realidad, para terminar regresando a los problemas que atañen a la vida humana real, gracias a una fantasía éticamente controlada[36]. Scholes identifica *metafiction* con *experimental fabulation*, de ahí que la metaficción sea estudiada como una tendencia dentro del movimiento fabulístico contemporáneo. Sin embargo, la siguiente definición, que incide en la sospecha de la falibilidad de lo real que de la mano de la fabulación nos llega, tendería a igualarlas, al menos en uno de sus aspectos: en el del sondeo que ambas ejecutan de los vericuetos que unen o alejan realidad y ficción: "Fabulation, then, means not a turning away from reality, but an attempt to find more subtle correspondences between the reality which is fiction and the fiction which is reality. Modern fabulation accepts, even emphasizes, its fallibilism, its inability to reach all the way to the real, but it

[35] Alter, óp. cit., p. x.

[36] Scholes, óp. cit., p. 3.

continues to look toward reality. It aims at telling such truths as fiction may legitimately tell in ways which are appropriately fictional"[37].

En 1980, Steven Kellman recopila bajo el título de *The Self-Begetting Novel*, una serie de artículos suyos, aparecidos entre 1974 y 1977, que gira en torno a la novela autogeneradora, según el marbete por él mismo acuñado. Para Kellman, "[t]he project of the self-begetting novel is to create a structure within which its main character and his fiction come to life. […] Whether nest or dungeon, the self-begetting novel begets both *a self* and *itself*. It recounts the creation of a work very much like itself, but it is also the portrait of a fictive artist being born"[38]. Serían, por lo tanto, autogeneradoras aquellas novelas protagonizadas por un novelista cuya acción principal fuera la de la concepción de una novela, con frecuencia, la que leemos, circunstancia en la cual radica la extremada autorreflexividad de este tipo de obras[39]. En realidad, la *self-begetting novel* pasará a formar parte de la metanovela como subgrupo integrado en ella, pero no es identificable de modo biunívoco, puesto que no todas las metanovelas son autogeneradoras. Según esta definición, no serían *self-begetting novels* aquellas obras en las que la elaboración de la novela no sea tema central de la misma, por mucho que se muestren como resultado de una escritura por parte del narrador. Es lo que sucedería, por ejemplo, en *Travesuras de la niña mala* (2006), de Mario Vargas Llosa, donde la última frase revela que el texto que acabamos de leer ha servido para que el narrador consume su vocación escrituraria: "siempre has querido ser un

[37] "La fabulación, entonces, no implica una despedida de la realidad, sino un intento por encontrar correspondencias más sutiles entre la realidad que es ficción y la ficción que es realidad. La fabulación moderna acepta, incluso enfatiza, su falibilidad, su incapacidad para alcanzar todos los caminos hacia lo real, pero continúa mirando hacia la realidad. Aspira a decir verdades tales como que la ficción puede legítimamente expresarse por vías que son convenientemente ficcionales". Ib., p. 8.

[38] "El proyecto de la novela autogeneradora es crear una estructura dentro de la cual su personaje principal y su ficción cobren vida. [...] Ya sea nido o mazmorra, la novela autogeneradora engendra tanto un *yo* como un *ello*. Relata la creación de una obra muy parecida a sí misma, pero es también el retrato de un artista ficticio que nace". Steven G. Kellman, *The Self-Begetting Novel*, New York, Columbia University Press, 1980, p. 7.

[39] Ib., p. 9.

escritor y no te atrevías. Ahora que te vas a quedar solito, puedes aprovechar, así no me extrañarás tanto. Por lo menos, confiesa que te he dado tema para una novela. ¿No, niño bueno?"[40]; sin embargo, en el desarrollo de la trama esa preocupación no aparece en absoluto o lo hace en muy contadas ocasiones y de forma superficial. Sí se adaptarían, en cambio, de forma bastante clara al molde de la *self-begetting novel* obras como *El novelista* (1925), de Ramón Gómez de la Serna, o *El escritor* (1950), de Azorín.

Una de las obras ya clásicas que aborda el estudio de la metaficción es *Metafiction. The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction* (1984), de Patricia Waugh, que recaba posturas previas y sintetiza buena parte de la producción crítica metafictiva anterior. Aunque el objeto de estudio de la autora queda reducido al mundo literario anglosajón, con algunas menciones esporádicas a Borges, Cabrera Infante, Cortázar o García Márquez, nos interesa su reflexión teórica acerca del fenómeno metaficcional: "Metafiction is a term given to fictional writing which self-consciously and systematically draws attention to its status as an artefact in order to pose questions about the relationship between fiction and reality. In providing a critique of their own methods of construction, such writings not only examine the fundamental structures of narrative fiction, they also explore the possible fictionality of the world outside the literary fictional text"[41]. La descripción de Waugh del fenómeno metaficcional se muestra claramente deudora de la ya proferida en 1975 por Robert Alter, incluso en la utilización del término *self-consciousness*; si bien es cierto que la desarrolla, en lo fundamental, ambas son coincidentes: "A self-conscious novel, briefly, is a novel that systematically flaunts its own condition of artifice and by so doing probes

[40] Mario Vargas Llosa, *Travesuras de la niña mala*, Madrid, Alfaguara, 2006, p. 375.

[41] "*Metaficción* es un término que se da a la escritura ficcional que autoconsciente y sistemáticamente llama la atención sobre su condición de artefacto para plantear interrogantes sobre la relación entre realidad y ficción. Al proporcionar una crítica de sus propios métodos de construcción, tales obras no solo examinan las principales estructuras de la ficción narrativa, sino que también exploran la posible ficcionalidad del mundo fuera del texto literario de ficción". Waugh, óp. cit., p. 2.

into the problematic relationship between real-seeming artifice and reality"[42].

Estas definiciones abordan las dos cuestiones de fondo, interrelacionadas en extremo, pero distintas, que se nos plantean en la exploración de la esencia constitutiva de la metaficción. En primer lugar, el hecho de que en la práctica metaficcional acontezca el develamiento de la ilusión narrativa; mediante esa llamada de atención *sobre su condición de artefacto*, la metanovela advierte al lector de que está leyendo, para, a continuación, hacerle ver que lo que lee es una novela. No hay posibilidad de ilusión: el entramado que conforma la obra, su arquitectura, queda desenmascarado, se nos da a conocer. Por esta circunstancia, decimos de la metanovela que deja al descubierto la condición artificiosa de la novela, esto es, crea una ficción y a la vez da testimonio del proceso de creación de la ficción[43]. Si la novela tradicional encubre la circunstancia del artificio, recurriendo a técnicas anestesiantes que nos hagan olvidar que leemos, la metanovela la desvela, la coloca ante nuestros ojos, en lo que termina constituyendo una auténtica mezcla de los ejercicios crítico y creativo. Es en ese sentido en el que ofrece a los lectores la posibilidad de conocer las estructuras profundas del hecho narrativo, a la vez que nos permite comprender la experiencia contemporánea del mundo, entendida esta como construcción, como artificio, una verdadera red de sistemas semióticos interdependientes[44]. Esos dos impulsos contradictorios –construcción y destrucción de la ilusión narrativa– tendrían cierto paralelismo con otras oposiciones antinómicas inherentes a toda novela –la tensión entre la creación de una estructura y su ruptura o la presencia de técnicas y contra-técnicas–, con la peculiaridad de que en la metanovela dichas tensiones se exageran. De ahí que, más que

[42] "Una novela autoconsciente, de forma abreviada, es una novela que sistemáticamente ostenta su propia condición de artificio y, haciendo esto, indaga en la problemática relación entre el artificio con apariencia de realidad y la realidad". Robert Alter, óp. cit., p. x.

[43] Robert Alter considera que, en este tipo de novelas, tan importante resulta la aparatosa naturaleza del artificio como la continuada labor de ostentación de dicha artificiosidad. Precisamente la etiqueta *self-conscious novel* radica en esa exhibición conocedora, consciente; ib., pp. x-xi.

[44] Waugh, óp. cit., pp. 6-9.

un subgénero de la novela, la metanovela sea considerada por Waugh una tendencia dentro de la novela en la que se exacerban dichas oposiciones[45].

De ese modo, el hermetismo por el que abogara Ortega y Gasset en sus *Ideas sobre la novela* (1925), la necesidad de que el lector se olvide de su propia realidad y se adentre de lleno en el artificio narrativo, deja paso a una extrema permeabilidad entre los dos ámbitos teóricamente opuestos, entre la vida real y la del espacio novelístico. Las teorías de Ortega acerca de la novela, impregnadas como estuvieron del halo vanguardista, se aproximan en ocasiones a algunas de las prácticas ejecutadas por autores coetáneos (pensemos en Macedonio Fernández) y posteriores. Su proclama del desplazamiento experimentado por el género desde la narración pura a la rigurosa presentación de los personajes, en provecho de la *autopsia*, el 'ver por uno mismo', es un ejemplo de ello. En otras, sin embargo, las intuiciones del filósofo se alejan de la realidad metaficticva; así, ese *hermetismo* postulado por Ortega, la necesaria incomunicación entre la vida y el ambiente de la novela, choca con toda referencia metanovelística que abra un camino de ida y vuelta de la vida al arte o de un nivel de la ficción a otro: "la táctica del autor ha de consistir en aislar al lector de su horizonte real y aprisionarlo en un pequeño horizonte hermético e imaginario que es el ámbito interior de la novela. [...] Es menester que el autor construya un recinto hermético, sin agujero ni rendija por los cuales, desde dentro de la novela, entreveamos el horizonte de la realidad"[46].

Entrando de lleno en la segunda cuestión, la de la relación entre la realidad y la ficción, vemos que también Ortega se ocupa de dicha conexión, pero partiendo de un principio del todo distinto y con una conclusión también dispar a la obtenida en las obras metaficcionales. Para el filósofo, la irrupción de la realidad en el ámbito ficcional implica una supeditación del arte a la vida, en lo que constituiría una degradación del primero; en la órbita de la

[45] Ib., p. 14.

[46] José Ortega y Gasset, *Ideas sobre el teatro y la novela*, Madrid, Alianza Editorial, 1982, pp. 44-46.

vanguardia, manifiesta la exigencia de un arte autónomo de todo principio filosófico, religioso o social, dado que "nace muerta toda novela lastrada con intenciones trascendentales, sean éstas políticas, ideológicas, simbólicas o satíricas. [...] El novelista ha de intentar, por el contrario, anestesiarnos para la realidad, dejando al lector recluso en la hipnosis de una existencia virtual"[47]. Comprobamos que Ortega concibe esta relación en términos muy diferentes a como se entiende en la metanovela: en esta la realidad está presente, pero sin menosprecio para el arte; y el arte alberga a la realidad en su seno a modo de juego, sin pretensión alguna de trascendencia, tan solo insinuando *la posible ficcionalidad del mundo fuera del texto literario de ficción*. Quizá sea esa una de las cruciales intenciones del hecho metanovelístico, en modo alguno intrascendente: la de plantear la enraizada metáfora del mundo como libro[48], de la vida como sueño. Pese a la disparidad existente entre ambas concepciones de la relación realidad-ficción, Ortega se aproxima asombrosamente al concepto de metaficción, al ofrecernos unas bellas imágenes con las que pretende explicar cómo no debe ser la novela:

> Una necesidad puramente estética impone a la novela el hermetismo, la fuerza a ser un orbe obturado a toda realidad eficiente. Y esta condición engendra, entre otras muchas, la consecuencia de que no puede aspirar directamente a ser filosofía, panfleto político, estudio sociológico o prédica moral. No puede ser más que novela, *no puede su interior trascender por sí mismo a nada exterior*, como el ensueño dejaría de serlo en el momento que desde él quisiéramos deslizar nuestro brazo a la dimensión de la vigilia, apresar un objeto real e introducirlo en la esfera mágica de lo que estamos soñando. Nuestro brazo de soñadores es un espectro sin vigor suficiente para sostener un pétalo de rosa. Son ambos universos de tal modo incompenetrables, que el menor contacto de uno con otro aniquila el uno o el otro. De niños fracasábamos siempre que queríamos arriesgar el dedo en el intramundo irisado de la pompa de jabón. El tierno cosmos flotante se anulaba en repentina explosión, dejando sobre el pavimento una lágrima de espuma[49].

Él mismo se aleja de su planteamiento inicial (la sombra de la realidad como un lastre para la ficción, por cuanto

[47] Ib., p. 46.

[48] Waugh, óp. cit., p. 3.

[49] Ortega y Gasset, óp. cit., pp. 47-48.

existe una intencionalidad que subvierte el principio de la autonomía del arte) acuñando tales metáforas, pues estas revelan que el salto de un nivel a otro puede también ser gratuito. Si en la novela soñamos el pellizco, en la metanovela nos despertamos con el pellizco soñado o, al menos, soñamos que lo hacemos. Incluso, conociendo su pulsión develadora de toda ilusión, puede ser la novela misma la que nos exhorte al alfileretazo.

Anterior en cuatro años a la obra de Patricia Waugh es la de Linda Hutcheon, *Narcissistic Narrative: The Metafictional Paradox* (1980). La definición que plantea Hutcheon resulta, en principio, más sencilla, por cuanto no incorpora ninguna de las dos cuestiones analizadas a propósito de Waugh, problemas estos que serán tratados en el desarrollo del estudio, pero que no aparecen mencionados en esa definición inicial, como cabría esperar. Hutcheon incide en el juego de espejos y en la (auto)reflexión que acarrea toda obra de arte que incluya el arte en sí misma: "'Metafiction', as it has now been named, is fiction about fiction –that is, fiction that includes within itself a commentary on its own narrative and/or linguistic identity. 'Narcissistic' –the figurative adjective chosen here to designate this textual self-awareness– is not intended as a derogatory but rather as descriptive and suggestive, as the ironic allegorical reading of the Narcissus myth which follows these introductory remarks should make clear"[50]. Vemos que Hutcheon convierte en sinónimos los términos *metaficción* y *narcisismo*, esto es, equipara de alguna manera metaliteratura con autorreflexividad. Sin embargo, su postura resulta un tanto ambigua, pues su narcisismo es definido, ora como autorreflexivo (*a text narcissistically self-reflexive*), ora como develador o autoconsciente: "Narcissistic narrative, then, is process made visible"[51].

[50] "La *metaficción*, como ahora se la llama, es una ficción sobre ficción, esto es, ficción que incluye en sí misma un comentario sobre su propia identidad narrativa o lingüística. *Narcisista* –el adjetivo figurativo elegido aquí para designar este auto-conocimiento textual– no es despectivo, sino más bien descriptivo y sugestivo, como la lectura irónico-alegórica del mito de Narciso que sigue a esta introducción debería aclarar". Hutcheon, *Narcissistic Narrative*, óp. cit., p. 1.

[51] "La narrativa narcisista, por tanto, es el proceso hecho visible". Ib., p. 6.

Un año después de la publicación de la obra de Hutcheon, aparece *The Meaning of Metafiction*, de Inger Christensen, cuya máxima aportación la constituye el acotamiento que realiza de lo que se entiende por metaficción, acaso restringiendo excesivamente la linde metafictiva, pues considera que "metafiction is regarded as fiction whose primary concern is to express the novelist's vision of experience by exploring the process of its own making. [...] Only those works are considered metafiction where the novelist has a message to convey and is not merely displaying his technical brilliance"[52]. Es cierto que las obras que se adecuan a la definición de Christensen son metaliterarias, pero considerar que solo esas lo sean puede resultar un tanto reductor. Por otra parte, es acertada la reivindicación de la existencia de un *contenido* o *mensaje* en tales obras, puesto que muchas de las críticas negativas a la metaliteratura se basan en su carácter de artefacto literario, de mera construcción, tendente en exclusiva a exhibir la técnica del autor. Veremos que no siempre es así, que la obra metaliteraria es, a menudo, portadora de hondas preocupaciones metafísicas que se presentan bajo una apariencia lúdica[53]; mas aceptamos, a diferencia de Christensen que también esas, cuando las hay, forman parte del corpus metafictivo. Recordemos, por ejemplo, textos altamente ostentosos y de carácter juguetón, como "El grafógrafo" de Salvador Elizondo, y constataremos que la no adscripción al ámbito metaficcional carece por completo de sentido.

En *Le récit speculaire* (1977), Lucien Dällenbach analiza las cualidades y posibilidades literarias del recurso conocido como *mise en abyme*, partiendo del significado y contexto en que fuera utilizado por vez primera, a finales del XIX,

[52] "Se considera metaficción aquella ficción cuyo principal objetivo es expresar la visión de la experiencia del novelista mediante la exploración del propio proceso constructivo. [...] Solo son consideradas metaficciones las obras en las que el novelista tiene un mensaje que transmitir y no está meramente exhibiendo su brillantez técnica". Inger Christensen, *The Meaning of Metafiction: A Critical Study of Selected Novels by Sterne, Nabokov, Barth and Beckett*, Bergen, Universitetsforlaget, 1981, p. 11.

[53] Quizá fuese conveniente recurrir, para explicar esta circunstancia, a la noción de *levedad*, destacada por Calvino en sus propuestas, que sería esgrimida por estos escritores ante el peso aplastante de la metafísica; cf. Italo Calvino, *Seis propuestas para el próximo milenio*, Madrid, Siruela, 1995.

por el escritor André Gide[54]. La primera definición que del término nos ofrece es clara y precisa: "es *mise en abyme* todo enclave que guarde relación de similitud con la obra que lo contiene"[55], con lo cual resulta patente que es aplicable a diversas manifestaciones, artísticas o no, y no solo a las literarias. De hecho, Gide, en el conocido texto en que se refiere al procedimiento *en abyme* (*Journal 1889-1939*), acude al ejemplo de la heráldica, considerado por el autor como el más aproximado a su concepción del recurso; otros posibles modelos pictóricos (algunas obras de Memling, de Quentin Matzys o las *Meninas*) y literarios (*Hamlet*, *Wilhelm Meister*, etc.) son descartados por Gide con un "ninguno de estos ejemplos es absolutamente adecuado"[56]. No se queda ahí, sin embargo, Dällenbach, que dilucida los motivos que conducen a Gide a desechar determinados ejemplos que bien podrían ser calificados, en un sentido amplio, como representaciones abismadas, pero que, para el escritor francés, no lo son: "Cabe, pues, definir la *mise en abyme* gideana como emparejamiento o hermanamiento de dos actividades aplicadas a un objeto similar, o, si se prefiere, como relación de relaciones, porque la relación del narrador *N* con su relato *R* es homóloga a la del personaje-narrador *n* con su relato *r*"[57]. Se trata, en definitiva, de la inclusión de una historia dentro de otra, pero estableciendo una correspondencia entre los narradores, creando una analogía entre la estructura de la historia interna y la que la contiene, con la particularidad de que esa segunda historia ha de influir o *volverse* sobre la primera (de ahí su reflexividad)[58].

---

[54] Como la propia Dällenbach precisa, solo la segunda parte del sintagma se la debemos a Gide; el término *mise* ('puesta') fue añadido a *en abyme* por Claude-Edmonde Magny, y se impone a otros como *composición*, *construcción*, acuñados por P. Lafille, o al posterior *estructura* de Gérard Genette; Lucien Dällenbach, *El relato especular*, Madrid, Visor, 1991, p. 37, n. 4.

[55] Ib., p. 16.

[56] Ib., p. 15.

[57] Ib., p. 24.

[58] No nos resistimos a citar nuevamente las clarificadoras palabras de la autora a propósito de la *mise en abyme* gideana: "Lo que la distingue de todas las demás es el hecho de atribuir a un personaje del relato la actividad propia del narrador que se ocupa de este –y así lo percibe el 'yo' de la *La Tentative* cuando entrega el relevo a Luc. Este relevo se diferencia del relevo de narración introducido por

Grados y categorías en la metaficción

En el de la metaficción, como en casi todos los ámbitos, es posible matizar y encontrar diferencias cuantitativas y cualitativas: desde la novela que lleva a cabo un planteamiento de su propia existencia como texto narrativo de ficción (novelas autoconscientes) a las obras que incluyen en sus páginas representaciones de la lectura (*metanovelas de la lectura*), de la escritura (*metanovelas de la escritura*), de ambas a la vez, e, incluso, como las llama Sobejano, *metanovelas del discurso oral* (novelas autorreferenciales). Ya Patricia Waugh advertía la posibilidad de tal estratificación en el terreno metaficcional, al aceptar que el término *metafiction* posee una elasticidad que le permite cubrir un amplio intervalo de textos ficcionales: desde aquellas obras, entre las que cabría incluir la *self-begetting novel*, que toman la ficcionalidad como tema para ser explorado, hasta las denominadas *fabulations*, que, mediante el rechazo del realismo extremo, postulan el mundo como una invención de sistemas semióticos que compiten, que nunca se corresponde con las condiciones materiales reales (*fabulation* como celebración de la imaginación creativa); pasando por aquellos otros textos que manifiestan los síntomas de una inseguridad formal y ontológica, pero que permiten su deconstrucción para ser finalmente recontextualizados o naturalizados y obtienen así una interpretación total de la realidad (una suerte de *new realism*)[59].

Las definiciones que hemos ido acumulando hasta el momento se escinden en dos vertientes fundamentales, en dos modos de concebir el hecho metafictivo. De una parte, Hutcheon y todas las alusiones a la literatura dentro de la literatura; de otra, la presencia del artificio narrativo y la exhibición de él. David Lodge reúne ambas tendencias en

---

Las mil y una noches y utilizado, por ejemplo, en el *Roman comique* o en la novela picaresca, en el hecho de que el segundo relato, en Gide, refleja al primero en la medida en que resulta indispensable, para que haya retroacción, que exista analogía entre la situación del personaje y la del narrador o –por expresarlo de otro modo–, entre el contenido temático del relato-marco y el del relato intercalado", ib., p. 24. Estas consideraciones resultarán cruciales a la hora de aplicar el procedimiento en cuestión a las obras estudiadas.

[59] Waugh, óp. cit., pp. 18-19.

esclarecedora síntesis: "La metaficción es ficción que habla de la ficción: novelas y cuentos que llaman la atención sobre el hecho de que son inventados y sobre sus propios procedimientos de composición"[60]. Pero lo cierto es que la crítica ha concebido de esas dos maneras el hecho metafictivo: por un lado, contemplando la autoconsciencia, en la línea iniciada por Robert Alter; por otro, siendo quizás más restrictivos, atendiendo a la autorreferencialidad o autorreflexividad de la obra, a la manera de Robert Spires. De hecho, Sobejano dividirá entre *novela escriptiva*, la que responde a la definición más amplia de Alter, y *metanovela*, según la definición más estrecha de Spires. Pero antes, en su trabajo de 1988, Sobejano diferenciaba entre *neonovelas*, *antinovelas* y *metanovelas*, variedades todas ellas de la novela *ensimismada*. Continuando parcialmente una división ya establecida por Carlos-Peregrín Otero[61], Sobejano considera que son neonovelas aquellas obras que pugnan "por añadir algo nuevo a la forma más avanzada del género"[62], en la línea de *Saúl ante de Samuel* (1980), de Juan Benet, o *El jardín vacío* (1981), de Juan José Millás. La definición que Sobejano nos ofrece de la antinovela no permite identificarla de manera incontestable, no sirve para diferenciarla claramente de la metanovela, como él mismo reconoce: "llamo *antinovela* a aquella que desentraña el género pensándose a sí misma. Por su reflexividad podría confundirse, y se confunde, con la metanovela, pero esta admite varias especies, y parece conveniente reservar el nombre de *antinovela* para la especie que infringe los supuestos compositivos de la novela envolviendo en el trastorno ataques radicales contra ideas, principios o estados de cosas"[63]. Serían antinovelas, dentro del período por él estudiado, *Mabkara* (1980) y *Paisajes después de la batalla* (1982), de Juan Goytisolo, *Larva* (1983), de Julián Ríos, *Gramática parda* (1982), de Juan García Hortelano o *Amado monstruo* (1985), de Javier Tomeo. Sin embargo, como

[60] David Lodge, *El arte de la ficción*, Barcelona, Ediciones Península, 2002.

[61] Cf. Carlos-Peregrín Otero, "Lenguaje e imaginación: la nueva novela en castellano", *Quimera*, 2 (1980), pp. 9-21.

[62] Sobejano, "La novela ensimismada (1980-1985)", art. cit., p. 13.

[63] Ib., p. 17.

también él aclara, los términos no son incompatibles, por cuanto *Paisajes después de la batalla*, además de antinovela, es neonovela y metanovela[64].

Para delimitar el concepto de metanovela, Sobejano recurre a Waugh, asumiendo como propia la definición de esta para la metaficción, en lo que parece complicar un poco más la comprensión de esta taxonomía. En "Novela y metanovela en España" distingue entre *novela escriptiva* (lo que Robert Spires denomina *modo metafictivo*, es decir, la metanovela en sentido muy amplio, al borde de la teoría novelística) y *metanovela* (para la novela autorreferencial de Spires, en un sentido más estricto). Sin embargo, y aquí la confusión se torna completa, invoca las definiciones que Alter y Waugh proporcionan para la novela autoconsciente para definir aquello que él llama novela escriptiva:

> Sería aclaratorio convenir en que la metaficción, conforme a lo que acabamos de indicar, admite dos sentidos: uno amplio (la novela autoconsciente, según Alter y según Waugh) y otro estricto (la novela autorreferencial, según Spires). Esta segunda acepción es más delimitadora: entiende por metanovela aquella novela que ante todo se refiere a sí misma como proceso de escritura, de lectura, de discurso oral, o como aplicación de una teoría exhibida en el propio texto. La acepción primera es tan comprensiva que parece generalizable a todas las novelas que ponen de relieve su virtud innovadora, su diferencia epistemológica, su consciencia de una rica intertextualidad; pero también esta acepción es lícita porque sus mantenedores reclaman ostentación y sistema en el planteamiento –dentro de la novela– de una concepción teórica sobre el novelar[65].

Lo que resulta de todo lo anterior, al margen de la denominación particular y de los límites establecidos por

---

[64] Nos parece encontrar una cierta incongruencia en el razonamiento del crítico. Si bien los límites entre una forma y otra son móviles, por cuanto son arbitrarios y es el propio analista el que determina hasta dónde alcanza cada uno de ellos, resulta redundante que catalogue *Paisajes después de la batalla* de metanovela "porque se ostenta como artificio [...] y porque reflexiona sobre su propia hechura" (Sobejano, "La novela ensimismada", art. cit., p. 18), habiendo dejado claro con anterioridad que uno de los rasgos definidores de la antinovela era su autorreflexividad.

[65] Gonzalo Sobejano, "Novela y metanovela en España", *Ínsula*, 512-513 (1989), pp. 4-6; la cita corresponde a la p. 4.

cada crítico en concreto, es que existen obras literarias en las que la condición metaficticva se muestra en grado sumo, mientras que en otras tal circunstancia se puede reducir a un simple comentario o a una leve alusión del autor-narrador o de los personajes; como señalábamos, es posible establecer una gradación. Además, hay *modos* diversos, empleando la denominación de Spires, para que dicha condición se manifieste; ya hemos visto la distinción entre autorreferencialidad y autoconsciencia, pero serían factibles otras muchas. El problema surge a la hora de sistematizar y establecer una taxonomía basada en criterios, no diremos *objetivos*, pero sí que no se apoyen en una excesiva y exclusiva subjetividad, que permita clasificar y catalogar esta pluralidad de obras. Dicha necesidad o manía taxonómica, tan denostada desde medios no académicos, no se presenta aquí, sin embargo, como fin en sí mismo, sino como medio para un más profundo conocimiento de las novelas objeto de estudio y del panorama literario, como punto de partida para adentrarnos en la particularidad ofrecida por cada autor, por cada texto de manera individual.

Partiendo de la separación establecida por los formalistas rusos entre *sjužet* (la *fábula* o *historia*, el conjunto de acontecimientos narrados) y *skaz* (el *argumento*, el *discurso*, el modo en que se articula el material de una historia), Carlos Javier García distingue entre *metanovela discursiva* y *metanovela especular*[66]. La primera, dentro de la cual diferencia el *excurso ideológico-moral* ("aquel que refiere la norma moral e ideológica que informa el incidente relatado"[67]) del *excurso estético* ("aquel que pone de relieve el proceso de composición y producción de la escritura señalando su sistema retórico desde una perspectiva estética"[68]), sería la que incorpora los comentarios metafictivos en el discurso mismo, en la enunciación, mientras que la metanovela es-

[66] El autor menciona a Benveniste y su distinción entre *relato* y *discurso*, pero, obviamente, dicha distinción es anterior, siendo una de las aportaciones básicas, como decimos, del formalismo ruso. Previamente, Pérez Firmat, estudiando la conexión entre el *exemplum* medieval y la metaficción, había distinguido entre *discursive metafiction* y *narrative metafiction*; cf. Gustavo Pérez Firmat, "Metafiction Again", *Taller Literario*, 1 (1980), pp. 30-38.

[67] Carlos Javier García, *Metanovela: Luis Goytisolo, Azorín y Unamuno*, Madrid, Júcar, 1994, p. 31.

[68] Ib., p. 32.

pecular traslada el aporte metaliterario a la historia narrada, pudiendo aparecer, como es lógico, ambas posibilidades en un solo texto. Dada esta circunstancia, quizás fuese más esclarecedor hablar de *modo* o *metaliterariedad discursivos* y *modo* o *metaliterariedad especulares*, en lugar de emplear el término *metanovela*, que transmite una cierta sensación de incompatibilidad entre ambas opciones.

La metanovela especular, atendiendo a la clasificación de Dällenbach, permite tres posibilidades: "es mise en abyme todo espejo interno en que se refleja el conjunto del relato por reduplicación simple, repetida o especiosa"[69]. Es decir, dentro de la historia de la novela hay algo –una imagen, un objeto, una nueva historia– que remite de forma total o parcial al conjunto de la novela. Los textos-espejo o representaciones en abismo conforman, pues, lo que Carlos Javier García denomina metanovela especular, en la que el aporte metaficticvo viene de la mano de la historia narrada, sirviendo aquellos para intensificar o explicar la novela-marco en que se insertan: "El microcosmos especular se convierte en señal del mundo representado y, por medio de la analogía o contraste con él, pone de relieve situaciones, personajes o el código que rige la obra. [...] En otros casos, su función es explicativa, sirviendo de explicación al lector: de un lado anticipando hechos futuros (función prospectiva); de otro, sugiriendo claves interpretativas respecto a lo ya relatado (función retrospectiva). Además, la estructura especular da profundidad al universo novelesco y problematiza la línea divisoria entre lo real y lo imaginario"[70]. En la narrativa hispanoamericana abunda este tipo de ejemplos especulares que hace temblar al lector y provoca el *mareo* consignado por Macedonio Fernández, tanto en el relato breve como en la novela. Cortázar y Borges emplearon una y otra vez este recurso; en un fragmento de "Magias parciales del *Quijote*", hartas veces citado, pero ineludible, Borges se pregunta acerca del vértigo provocado por la representación dentro de la representación: "¿Por qué nos inquieta que el mapa esté incluido en el mapa y las

[69] Dällenbach, óp. cit., p. 49.

[70] García, óp. cit., pp. 33-34.

mil y una noches en el libro de *Las mil y una noches*? ¿Por qué nos inquieta que Don Quijote sea lector del *Quijote* y Hamlet, espectador de *Hamlet*? Creo haber dado en la causa: tales inversiones sugieren que si los caracteres de una ficción pueden ser lectores o espectadores, nosotros, sus lectores o espectadores, podemos ser ficticios"[71]. Archiconocido es también el final de *Cien años de soledad*, en el que Aureliano Babilonia se lee a sí mismo en el momento en que lee los manuscritos cifrados por Melquíades. O la metalepsis extrema que en "Continuidad de los parques" lleva al protagonista lector a leer su propio asesinato, coincidiendo en el tiempo y el espacio ambos actos, el de la lectura y el del crimen.

Por su parte, Francisco G. Orejas, sobre la base de esa misma oposición (historia/discurso) prefiere hablar de dos tipos básicos de metaficción, la *diegética* o *autodiegética* y la metaficción *enunciativa* o *discursiva*. Aunque parte de semejantes postulados y, grosso modo, se corresponden con los dos tipos vistos con anterioridad, Orejas amplía el concepto de metanovela especular de Carlos Javier García, por cuanto no la reduce únicamente a las manifestaciones especulares. Para él, en la metaficción diegética o autodiegética, "tanto los rasgos o aspectos que el texto evidencia –autoconsciencia y autorreferencialidad o autorreflexividad– como los procedimientos metaficcionales empleados por el autor se sitúan, fundamental aunque no exclusivamente, en el plano de la historia narrada, manteniendo la ilusión ficcional e insertándose las *marcas* o los comentarios metafictivos en el seno de esa misma historia narrada, mientras que el régimen de enunciación no experimenta grandes variaciones aparentes con respecto al 'modelo tradicional' propio de la narración *realista*"[72]. Vinculando intensidad con categoría, establece que la metaficción diegética –que no introduce cambios sustanciales en su discurso y que, por lo tanto, se encuentra más cercana al relato tradicional realista, alejada de experimentalismos– es un tipo de me-

[71] Jorge Luis Borges, *Otras inquisiciones*, Madrid, Alianza Editorial, 1981, p. 55.

[72] Orejas, óp. cit., p. 592.

taficción más *ligera* que la enunciativa[73]. Ródenas de Moya añade una tercera categoría a las dos anteriores: la *metaficción metaléptica*, "en la que se fractura el marco o frontera entre los niveles ontológicos debido a la irrupción del narrador extradiegético, o del autor explícito, en el mundo de los personajes o viceversa"[74]. Podríamos preguntarnos si esta categoría no sería encuadrable en las anteriores, perteneciendo la metalepsis a la metaficción diegética y siendo, por lo tanto, parte o recurso de esta. De hecho, él mismo parece afirmar lo aquí defendido, cuando hace depender la intensidad metaficcional de la obra del *lugar* en que aparezca la metalepsis. En su estudio sobre la autorreferencialidad en algunas obras de escritores de vanguardia (Benjamín Jarnés y Antonio Espina), establece una gradación de lo metafictivo atendiendo a dicha circunstancia:

> La autorreferencialidad de estas obras tiene la común característica de eludir la transgresión violenta, de evitar la metalepsis que abre una tronera entre el mundo ficcional de los personajes y el mundo actual del autor empírico, en favor de lo que denominaremos *metalepsis representada*, que consiste en circunscribir al mundo ficcional la ruptura de los niveles ontológicos y el contacto entre un creador y sus criaturas, preservando de este modo el nivel jerárquico más alto, el del *origo* del discurso y sus hipóstasis. Las modalidades metafictivas más habituales son, en consecuencia, la discursiva y la diegética. El pacto ficcional de suspensión del descreimiento queda menos vulnerado, pues el lector no es inducido a creer que su mundo (el mundo empírico) está siendo invadido por criaturas imaginarias ni se siente increpado desde el texto por instancia enunciativa alguna. No suele haber solivianto. No obstante esta morigeración en la ruptura, la obra sigue encauzando la reflexión sobre sí misma y sus principios regulativos, sobre el oficio de novelar o sobre el sistema social de la literatura[75].

No resulta baladí, pues, la cuestión del grado en el terreno metafictivo. Ya la temprana distinción de Robert Alter entre *self-conscious novel* y *fully self-conscious novel* así lo revelaba. Frente a aquellas novelas autoconscientes, con puntuales ataques de autoconsciencia o comentarios espo-

[73] Ib., p. 592.

[74] Domingo Ródenas de Moya, *Los espejos del novelista. Modernismo y autorreferencia en la novela vanguardista española*, Barcelona, Península, 1998, p. 15.

[75] Ib., pp. 19-20.

rádicos por parte del narrador, la novela plenamente autoconsciente es aquella "in which from beginning to end, through the style, the handling of narrative viewpoint, the names and word imposed on the characters, the patterning of the narration, the nature of the characters and what befalls them, there is a consistent effort to convey to us a sense of the fictional world as an authorial construct set up against a background of literary tradition and convention"[76]. De hecho, su labor investigadora se centrará en la obra de algunos de los narradores más autoconscientes: Cervantes, Fielding, Sterne y Diderot, y ya en el siglo xx, Flann O' Brien, Nabokov, Barth, Queneau o Borges, entre otros.

La cuestión del realismo

Los ataques al *realismo ramplón* han sido una constante en la narrativa del siglo xx –en especial en este ámbito metafictivo–, toda vez que el realismo ha mantenido, con altibajos, sus defensores y practicantes. No nos corresponde historiar el devenir de este vilipendio ni enumerar las recriminaciones (contra-acusaciones) que los denostadores del realismo han recibido: las vanguardias, el *nouveau roman* y los posteriores novelistas experimentales, de un lado; de otro, los guadiánicos realistas, cuyo principal mérito o demérito, según desde dónde se los mire, era el de constituir un reducto, el último acaso, para la tradicional fábula. No se trata tan solo de que la obra literaria deje de estar en deuda con el mundo exterior, sino de que, invirtiéndose las tornas, sea ella la que insufle a este buena parte de su ser. La primacía de la literatura con respecto a lo real resulta entonces incuestionable, desde que se considera que "consiste en dar a la trama de la vida una

[76] "En la cual, desde el principio hasta el final, a través del estilo, la manipulación del punto de vista narrativo, los nombres y las palabras impuestos a los personajes, la estructura de la narración, la naturaleza de los personajes y lo que les acontece, hay un esfuerzo constante por transmitirnos una sensación del mundo ficcional como una construcción del autor erigida contra el trasfondo de la tradición y las convenciones literarias". Alter, óp. cit., p. xi.

lógica que no tiene"[77]. La frase que Stendhal empleara en *Le rouge et le noir* (1830) y que ha servido para definir la novela realista –*la novela es un espejo que se pasea a lo largo de un camino*–, y por extensión, todo el arte realista, tuvo ya su respuesta en el ámbito hispánico, de la mano del expresionismo valle-inclanesco; es de sobra conocida una de sus definiciones del esperpento, enunciada en *Luces de Bohemia* (1921), cuando enfrenta a los héroes clásicos a los espejos cóncavos de la Calle del Gato[78]. La mayoría de las críticas al realismo ha venido por este flanco: el arte no puede representar la realidad, caso de que lo que entendemos como tal pueda ser algo más que una convención, porque tal empresa no podría llevarse a cabo sino con la realidad misma.

Preguntarnos por los lazos que vinculan a realidad y ficción es indagar la esencia misma del hecho literario. La de lo real y su conflictiva existencia es una incógnita de índole filosófica que no aspiramos a dilucidar aquí; sin embargo el problema de la relación entre la literatura y la realidad es un conflicto de hondo calado por el que recientemente se ha interesado la teoría literaria, pero que filósofos, pensadores y creadores inquieren tiempo ha. Nociones como las de *mímesis*, *verdad*, *verosimilitud* o *realismo* entran a la palestra, sin que siempre haya habido unanimidad al definir con precisión cada una de ellas[79]. Con independencia del concepto de mímesis manejado –proclive a una imitación pura, entendida como copia *fiel* de la realidad, o, por el contrario, más cercano a la imitación creadora, en la que verosimilitud suplanta a veracidad–, recurrentemente, la

[77] "A mí me parece que la vida no tiene trama, se la ponemos nosotros, que inventamos la literatura", Enrique Vila-Matas, *Doctor Pasavento*, Barcelona, Anagrama, 2005, p. 104.

[78] Ramón del Valle-Inclán, *Luces de Bohemia*, Madrid, Espasa-Calpe, 1984, p. 106. Sin embargo, Valle-Inclán no niega la posibilidad del *reflejo*, si bien este implica una deformación.

[79] No es este el lugar para entrar en disquisiciones teóricas de esta envergadura, para lo cual remitimos a la amplísima bibliografía existente, de la que ofrecemos una exigua selección: Gérard Genette, *Ficción y dicción*, Barcelona, Lumen, 1993; José María Pozuelo Yvancos, *Poética de la ficción*, Madrid, Síntesis, 1993; Antonio Garrido Domínguez (comp.), *Teorías de la ficción literaria*, Madrid, Arco/Libros, 1997; Lubomír Doležel, *Heterocósmica. Ficción y mundos posibles*, Madrid, Arco/Libros, 1999; Juan Frau, *Realidad y ficciones del texto literario*, Sevilla, Padilla Libros Editores & Libreros, 2002.

carga de lo mimético se ha sentido como un lastre del que escritores de todas las épocas han pretendido liberarse con mayor o menor fortuna. Sin salir del ámbito de la literatura hispanoamericana, fueron varios los movimientos de vanguardia (creacionismo, ultraísmo...) que, en su afán rupturista, pretendieron erradicar del arte dicha noción.

Por su parte, concebido como técnica, el realismo literario es, más que un arte mimético, un arte del enmascaramiento del carácter ficcional de los textos; o dicho de otro modo, de aceptar la existencia de mímesis en el arte realista, esta es más del segundo de los tipos señalados antes, una creación *a la manera* de lo real. Para Darío Villanueva esa es una de las posibilidades del realismo, la de ocultar su condición literaria, su ficcionalidad, presentándose como realidad, como si no hubiese mediación ni manipulación a manos de escritor alguno. Como fenómeno pragmático, Villanueva contempla la aportación del lector, que, gracias a su experiencia de la realidad extraliteraria, pone algo de su parte para conferir sentido al texto[80]. En una de sus múltiples vertientes, la metaliteratura se subleva contra esa impostura, con recursos desenmascaradores, dejando al descubierto las estructuras narrativas y llamando la atención del lector sobre la ficcionalidad textual, haciéndole ver que *lo que lee es literatura*. Como rasgo metaliterario, este de la develación no es nuevo en absoluto, ni se circunscribe en exclusiva al siglo xx, pues ya en el mismísimo Calderón de la Barca podemos encontrarlo.

Gracias a las diversas concepciones de la teoría de los *mundos posibles*, formulada originariamente por Leibniz, pero a la que mucho se le ha añadido y modificado[81], el

[80] Cf. Darío Villanueva, "Fenomenología y pragmática del realismo literario", en *Avances en Teoría de la Literatura*, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, 1994, pp. 165-185. Juan Frau aúna ambas tendencias en una sola, como anverso y reverso de un mismo hecho: "Entendemos que ambas interpretaciones del realismo son complementarias y se corresponden con dos perspectivas que inciden en distintos elementos del proceso comunicativo –emisor y receptor, respectivamente– pero que no se excluyen en modo alguno. Ese disimulo de los mecanismos formales por parte del autor provoca o facilita una recepción realista del texto por parte del lector", Frau, óp. cit., p. 21.

[81] Cf. Nelson Goodman, *Maneras de hacer mundos*, Madrid, Visor, 1990; Lubomír Doležel, "Mímesis y mundos posibles", en Garrido Domínguez, óp. cit., pp. 79-89; Doležel, *Heterocósmica. Ficción y mundos posibles*, óp. cit.; Tomás Albaladejo Mayordomo, *Teoría de los mundos posibles y macroestructura narrativa*, Alicante,

ámbito de la ficción y de los personajes (entes de ficción) ha encontrado su parcela de *existencia* reconocida; de tal modo que se ha llegado a reivindicar la efectiva realidad de ciertas ficciones (confundiéndose, por otra parte, existencia con realidad). Los detractores de tales postulados han proliferado, por las complicaciones que acarrearía dicha aceptación, así como por el carácter incompleto de tales *realidades*. En lo que nos incumbe, hay que destacar la tendencia de la metaliteratura a subrayar, ora la falta de entidad del personaje –cuya sustancia no sería más que verbal y creación o invención de un autor representado en el texto, que modifica dicha sustancia a su antojo–, ora su *exceso* de entidad, subrayando su existencia al margen de la ficción (el personaje tendría una vida independiente de su *trabajo* o *papel* como personaje), con lo que se le confiere al personaje un cierto volumen ontológico real que, sin embargo, es tan falaz como el de la novela menos cuestionadora del orden narrativo imperante. En este último caso se trata de representar y negar algo que el lector cree saber: que no hay nada más allá, ni en los personajes, ni en el mundo en que viven, de lo que está escrito. Se llega así a una de las muchas paradojas de la metaficción: en su afán por iluminar la ficcionalidad de los textos, se traspasa un cierto límite y el efecto conseguido es justo el contrario, al menos en apariencia. Y se invierten con frecuencia las tornas, pues más que reivindicar la realidad del mundo ficcional –o además de eso– los textos metaliterarios tienden a sembrar la semilla de la duda acerca de la propia realidad, insinuando una factible ficcionalidad del mundo que habitamos que nuestros sentidos se empeñan en negar[82].

Universidad de Alicante, 1998. Un enfoque distinto lo ofrece Jerome Bruner, *Realidad mental y mundos posibles. Los actos de la imaginación que dan sentido a la experiencia*, Barcelona, Gedisa, 1996.

[82] Eco defiende el carácter de *construcción cultural* de lo real, que se gestaría de modo similar al de lo ficcional; cf. Umberto Eco, *Lector in fabula. La cooperación interpretativa en el texto narrativo*, Barcelona, Lumen, 1999. Cf. también Siegfried J. Schmidt, "La auténtica ficción es que la realidad existe. Modelo constructivista de la realidad. La ficción y la literatura", en Garrido Domínguez, óp. cit., pp. 207-238. El de la quimera de lo real es, de hecho, uno de los grades debates de la posmodernidad, sobre el que más adelante volveremos. Para una interpretación del fenómeno a mitad de camino entre la sociología del conocimiento y la psicología social, cf. la obra ya clásica de Peter Berger y Thomas Luckmann, *La construcción social de la realidad*, Buenos Aires, Amorrortu Editores, 1968.

Aceptada y defendida la imposibilidad del reflejo artístico, que no puede dejar de ser una entelequia, la crítica afirma, manteniendo la metáfora especular, que en el arte metaficcional, el espejo, en lugar de hacia el afuera de la realidad extradiegética, se orientará hacia adentro, hacia la obra misma: "Metafiction thus converts what it sees as the negative values of outworn literary conventions into the basis of a potentially constructive social criticism. It suggests, in fact, that there may be as much to be learnt from setting the mirror of art up to its own linguistic or representational structures as from directly setting it up to a hypothetical 'human nature' that somehow exists as an essence outside historical systems of articulation"[83]. Esa misma imagen del espejo cuya orientación se modifica será empleada por Federman en una de sus propuestas para la novela futura, a la que él denomina *surfiction*: al no ser ya un espejo que se arrastra por la realidad, la ficción no reproducirá los resultados del espejo representándola a ella. Ya no sería, por tanto, una representación de algo exterior a sí, sino auto-representación. Es decir, que antes que ser la imagen estable de la vida cotidiana, la ficción estaría en un perpetuo estado de redoblamiento de sí. Para Federman, sería a partir de sí mismo, de su propia sustancia, de donde el discurso de ficción se multiplicaría, imitando, repitiendo, parodiando o replegando lo que dice[84].

Es aquí donde tienen cabida las representaciones abismadas o especulares que denominamos *mise en abyme*, como concepción de un reflejo, no externo, sino interior; la denominación de *relato especular*, empleada por Dällenbach para aquellas obras narrativas construidas a partir de este tipo de representaciones, es lo suficientemente ilustrativa. Lo mismo sucede con la noción, respaldada por Hutcheon, de lo metaliterario como *mímesis del proceso* (*mimesis of process*), frente a la *mímesis del producto* (*mimesis of product*)

[83] "Así, la metaficción convierte lo que considera valores negativos de la convención literaria agotada en la base para una crítica social potencialmente constructiva. Sugiere, de hecho, que se puede aprender tanto de erigir el espejo del arte hacia sus propias estructuras lingüísticas o representacionales como de colocarlo directamente ante una hipotética 'naturaleza humana' que de algún modo existe como esencia fuera de los sistemas históricos de articulación". Waugh, óp. cit., p. 11.

[84] Federman, art. cit., p. 11.

practicada en la narrativa tradicional, al admitir que existe imitación, pero ya no de lo acabado, sino más bien copia del procedimiento por el que se gesta. Tampoco el carácter mimético quedaría del todo diluido en la metaficción según los postulados de Peter Stoicheff, cuando sostiene que, con todo lo caótica que esta pueda llegar a ser, en el fondo su desorden deriva del de la realidad (al menos es coincidente), realizando de este modo la utópica vocación de la mímesis de ser la realidad misma y consolidando una peculiar y paradójica versión de la *falacia referencial*: "A mimetic fiction text masquerades as a copy of the world but is not. Metafiction reveals, on the other hand, how the emergent chaos of a text and of the world are one"[85].

Una postura contraria a la que concibe el realismo como categoría estética y hace de él una técnica basada en la verosimilitud es la de Carlos Cerda, que, en su trabajo sobre *Casa de campo*, de José Donoso, pone en solfa el concepto de realismo manejado por la crítica latinoamericana (Noé Jitrik, Cedomil Goic y Jorge Enrique Adoum, básicamente) y aboga por la consideración del realismo no única y exclusivamente como *método de configuración* (en el nivel estético), sino también como *método de creación*, teniendo en cuenta los niveles gnoseológico y axiológico:

> El cuestionamiento de la verosimilitud de corte mimético no debe identificarse con el cuestionamiento del realismo como método de creación, sino a lo más con el cuestionamiento que el propio realismo ha hecho de las formas miméticas de representación al buscar el enriquecimiento de los métodos de configuración.
> La incorporación de lo inverosímil al repertorio de posibilidades narrativas no decide si una novela es realista o no lo es. Si el método de creación de que un autor se vale (su concepto acerca de la relación entre ficción y realidad) no es realista[...], aun cuando se valga de la verosimilitud y la mímesis en el proceso de configuración, producirá una obra no realista. Por el contrario, si un autor realista [...] recurre a formas no miméticas y se desentiende de lo verosímil para incorporar lo

[85] "Un texto mimético de ficción se hace pasar por una copia del mundo pero no lo es. La metaficción revela, por el contrario, cómo el caos emergente de un texto y el del mundo son uno solo". Peter Stoicheff, "The Chaos of Metafiction", en Katherine Hayles (ed.), *Chaos and Order: Complex Dynamics in Literature and Science*, Chicago, The University of Chicago Press, 1991, pp. 85-99; la cita corresponde a la p. 94.

> fantástico o lo increíble a su universo narrativo, producirá una obra realista si el manejo de las innovaciones formales [...] le permite apropiarse con mayor profundidad de la realidad que intenta develar[86].

La obra, por tanto, aunque antimimética e inverosímil, será realista si es, en virtud de los niveles gnoseológico y axiológico, *verificable* y *verdadera*, respectivamente. No coincidimos con este alegato de la *verificabilidad* del texto literario realista, porque, si este apunta efectivamente al exterior, máxime en una obra alegórica o *parabólica*, como Cerda cataloga *Casa de campo*, se trata más de una insinuación de realidad, en absoluto verificable o constatable, siendo los lectores los que "hacen hablar de su realidad a la literatura"[87]. Dicho de otro modo, "el 'referente' no es la 'cosa misma', sino nuestro modo de operar sobre las cosas, de manipularlas, y configurarlas como el correlato implícito del lenguaje"[88], y no hay verificación posible. El juicio de una obra de arte, incluido el de aquellas que denominamos realistas, no puede estar basado en su *adecuación* a la realidad, porque no hay tal.

Metaficción y posmodernidad

El de la posmodernidad es uno de esos debates que ha hecho correr ríos de tinta, no siempre todo lo clarificadores que debieran ni de la calidad deseable. Nos limitaremos a trazar un bosquejo de eso que ha dado en llamarse la *condición posmoderna*, llevando a cabo una labor de síntesis, en la que prestaremos especial atención al fenómeno en Hispanoamérica y a la relación entre metaficción y posmodernidad, nociones que, en no pocas ocasiones, se solapan (muchas de las características con que se define la literatura posmoderna son, en realidad, cualidades metaficcionales). Se produce así una especie de sinécdoque

[86] Carlos Cerda, *José Donoso: originales y metáforas*, Santiago de Chile, Editorial Planeta Chilena, 1988, p. 162.

[87] Darío Villanueva, *Teorías del realismo literario*, 2ª ed. corregida y aumentada, Madrid, Biblioteca Nueva, 2004, p. 126.

[88] Jenaro Talens y Juan M. Company, "De la retórica como ideología", *Eutopías*, 1, 3 (1985), pp. 203-230; la cita corresponde a la p. 218.

mediante la que se identifica al todo con la parte, cuando se trata más bien de inclusión (*gnomon*), pero no de identificación total. En cualquier caso, si algo hemos de sacar en claro es que, a pesar del carácter contradictorio de muchas aproximaciones, de la imposibilidad de alcanzar el consenso de la crítica y de la heterogeneidad de muchos de los proyectos a los que se ha llamado posmodernos (en el mundo hispánico, tanto Borges como García Márquez), sería inconveniente adoptar aquella cómoda postura consistente en la negación de la viabilidad de todo esclarecimiento, afirmando que en la posmodernidad *todo tiene cabida*, *todo vale*, pues esa actitud no revela en el fondo más que indolente pereza intelectual.

A pesar de que los juegos metaficcionales han formado parte de la novela desde sus orígenes mismos, lo cierto es que uno de los rasgos definitorios de la novela contemporánea es el de su vocación metafictiva; de hecho, la crítica ha considerado que esta es una de las marcas de la literatura en la posmodernidad[89], sin que esto implique, como es natural, una correspondencia biunívoca. Linda Hutcheon repara en la circunstancia de que la crítica de los años setenta llamara posmodernistas a los textos contemporáneos autoconscientes, lo cual no sería del todo adecuado; ella prefiere no emplear tal etiqueta, a pesar de que la institucionalización o consagración del marbete lo hace atractivo, porque le parece demasiado limitadora para un fenómeno contemporáneo tan extenso como el de la metaficción[90]. Aunque compartimos la postura de Hutcheon, dada la indudable relación existente entre ambos conceptos, de la que dan cuenta todas aquellas obras críticas que

[89] "Metafiction is a mode of writing within a broader cultural movement often referred to as post-modernism" ("La metaficción es una forma de escribir dentro de un movimiento cultural más amplio al que frecuentemente nos referimos como posmodernismo"), Waugh, óp. cit., p. 21. La misma autora matiza, cuando afirma que prácticamente toda obra contemporánea experimental –sin que haya de ser catalogada de *posmoderna*– exhibe de forma explícita algunas estrategias metaficcionales, ib., p. 22.

[90] Hutcheon, *Narcissistic Narrative*, óp. cit., p. 2. De hecho, en su trabajo desvincula intencionadamente ambos conceptos, analizando la metaficción, pero dejando al margen las consideraciones del debate de la posmodernidad. No obstante, años después, circunscribe su estudio sobre la metaficción historiográfica al marco de la investigación sobre la posmodernidad. Cf. Linda Hutcheon, *A Poetics of Postmodernism. History, Theory, Fiction*, London-New York, Routledge, 1988.

los estudian a la luz uno del otro[91], y considerando que el período en que nos centramos coincide con aquel al que se ha dado en llamar posmoderno, consignaremos algunas páginas de nuestro trabajo al repaso mínimo del estado de la cuestión, introduciendo algunas nociones que después nos servirán para el análisis de los textos.

La toma de conciencia de la imposibilidad de que el lenguaje refleje pasivamente un mundo objetivo, coherente y pleno de sentido, preocupación crucial en el arte de la posmodernidad, estaría también en la base misma de la indagación metaficcional: el término *meta*, según Waugh, se hace necesario para explorar la relación entre el sistema lingüístico, que es arbitrario, y el mundo al que este se refiere en apariencia; aplicado a la ficción, el prefijo apuntaría a la exploración de las relaciones entre el mundo ficcional y el mundo extraficcional[92]. El problema surge al tratar de analizar el conjunto de relaciones lingüísticas empleando esas mismas relaciones como instrumento de análisis; el lenguaje, en ese momento, se convierte en una auténtica prisión de la que es casi imposible escapar. El propósito de la metaficción será el de inquirir dicho dilema[93]. Pero las objeciones planteadas al *mundo* en el período que la crítica ha dado en llamar posmoderno van incluso más allá. No solo se cuestionan las posibilidades del lenguaje para dar cuenta de la realidad; las dudas las plantea su propia existencia, lo cual implica, como es lógico, una crisis del sistema de valores[94]. La incertidumbre, la inseguridad y el

[91] Cf. Esther Sánchez-Pardo González, *Postmodernismo y metaficción*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 1991, centrada en el ámbito anglosajón; Amalia Pulgarín, *Metaficción historiográfica: la novela histórica en la narrativa hispánica posmodernista*, Madrid, Fundamentos, 1995; Juan Navarro, óp. cit.; José Luis Rivero, *Posmodernismo y metaficción en la novela hispanoamericana*, Santa Cruz de Tenerife, La Página, 2000; Antonio Sobejano-Morán, *Metaficción española en la postmodernidad*, Kassel, Edition Reichemberger, 2003.

[92] Waugh, óp. cit., p. 3.

[93] Ib., p. 4.

[94] Desde una perspectiva sociológica, política y económica, Vicente Verdú analiza, de modo bastante cáustico, el proceso generalizado de ficcionalización de lo real en la época que denomina *capitalismo de ficción*, que seguiría a los capitalismos *de producción* y *de consumo*, y cuyo inicio se podría situar a principios de los 90: "lo característico del capitalismo de ficción que lideran notablemente los norteamericanos es la conversión del artículo en gran artificio, la réplica de lo real en lo 'fantástico'. [...] El capitalismo de ficción trata con la realidad para

autocuestionamiento del período histórico en que vivimos tendrían su correlato en la obra literaria contemporánea, la cual reflejaría la insatisfacción con los valores tradicionales, a la vez que supondría una ruptura con ellos[95]. Según Patricia Waugh, los escritores metaficcionales, mediante la reflexión acerca del medio que poseen para expresarse, han llegado a la conclusión de que el lenguaje cotidiano respalda unas estructuras de poder gracias a las cuales se construyen formas de opresión con apariencia de representaciones inocentes. El equivalente al lenguaje coloquial en el ámbito literario de ficción sería el lenguaje de la novela realista tradicional. La metaficción no cuestionaría tanto los hechos presuntamente objetivos del mundo real como el lenguaje de la novela realista, que habría partido de tal visión de la realidad y dejado constancia de ella. Para este tipo de escritores, supone una total incoherencia el hecho de que en la sociedad contemporánea tengamos un profundo sentimiento de crisis, de alienación y opresión y, sin embargo, continúen vigentes las formas literarias tradicionales –como el realismo– siendo estas ya vehículos inadecuados para la mediación de esa experiencia[96].

Buena parte de la crítica ha reaccionado contra la tendencia a calificar de posmodernista (o de precursora de dicha *época*) toda obra en la que hubiese presencia de lo metaficcional; contra la idea de que la posmodernidad no se circunscriba a ningún momento histórico concreto, sino que sea un modo ahistórico, susceptible de manifestarse en cualquier tiempo y lugar. Se ha rebelado, en definitiva, contra la peregrina idea de que Cervantes y Sterne fueran posmodernos *avant la lettre*. Ródenas de Moya lo resume con buena dosis de ironía: "No sólo el relato posmoderno era metaficcional, sino que cualquier metaficción quedaba ungida con el óleo posmoderno. [...] A posmodernizar tocaban"[97]. Aunque el asunto resulta excesivamente complejo, nos mostramos a priori en desacuerdo con esa

---

desprenderla de la peste de lo real", Vicente Verdú, *El estilo del mundo. La vida en el capitalismo de ficción*, Barcelona, Anagrama, 2003, p. 33.

[95] Waugh, óp. cit., p. 6.

[96] Ib., p. 11.

[97] Ródenas de Moya, óp. cit., p. 12.

postura que reduce la metaficción a la posmodernidad –mucho más con aquella otra que la extiende a cualquier obra metafictiva, sea de la época que fuere–, pues más bien entendemos que se trataría de una de las posibilidades que todo escritor y toda obra poseen, con independencia del período histórico, sin que por ello haya obligatoriamente que hablar de posmodernismo.

Entre la pléyade de intelectuales que ha abordado la noción de la posmodernidad destacan nombres como los de Jean-François Lyotard, Jacques Derrida, Jürgen Habermas, Jean Baudrillard, Gianni Vattimo, Andreas Huyssen en Europa; Ihab Hassan, Harry Levin, Irving Howe, Leslie Fiedler, John Barth, Frederic Jameson o N. Katherine Hayles en Estados Unidos, si bien la nómina es casi inabarcable. La publicación, en 1979, de *La condition postmoderne. Rapport sur le savoir*, de Lyotard, supone un momento crucial en el debate. Lyotard manifiesta su incredulidad ante los *metarrelatos*, esto es, su descreimiento de las grandes narrativas que aspiran a dar una visión global de la realidad. Frente a esas historias, totalizantes y con vocación universalista, cabría situar el afán por lo pequeño, por lo particular, característico de la condición posmoderna. Así, a las pretendidas unicidad y totalidad de la modernidad contrapone la pluralidad y multiplicidad del discurso posmoderno, la fragmentación, la pérdida de la unicidad original. En ese contexto, en el que surgen *pequeños* relatos (parciales, particulares) en los que predomina el juego lingüístico, los metarrelatos legitimadores carecen ya de eficacia. En una de las cartas recogidas en *Le Posmoderne expliqué aux enfants* (1986) contrapone ambas categorías en los siguientes términos: "la estética moderna es una estética de lo sublime, pero nostálgica. Es una estética que permite que lo impresentable sea alegado tan sólo como contenido ausente, pero la forma continúa ofreciendo al lector o al contemplador, merced a su consistencia reconocible, materia de consuelo y de placer [...]. Lo posmoderno sería aquello que alega lo impresentable en lo moderno y en la presentación misma; aquello que se niega a la consolación de las formas bellas, al consenso de un gusto que permitiría experimentar en común la nostalgia de lo imposible; aquello que indaga por presentaciones nuevas, no para go-

zar de ellas sino para hacer sentir mejor que hay algo que es impresentable"[98].

Para Gianni Vattimo –*La fine della modernità. Nihilismo ed ermeneutica nella cultura post-moderna* (1985); *Il pensiero debole* (1988)–, el tránsito de la modernidad a la posmodernidad viene marcado por la irrupción de lo que denomina un *pensamiento débil*, reverso del *pensamiento fuerte* de la cosmovisión filosófica altamente elaborada de la modernidad. Este *pensiero debole* vendría definido por su hibridez y su capacidad para reconciliar paradigmas en principio incompatibles[99]; más que por los hechos, el pensamiento posmoderno se interesa por las interpretaciones. Algunos de los cimientos de la modernidad, tales como el principio de causalidad, la linealidad temporal, la geometría euclidiana o cualesquiera otras presuntas verdades absolutas, habrían dejado de tener vigencia en la posmodernidad.

De Jean Baudrillard nos interesan especialmente sus teorías sobre la simulación y la hiperrealidad, en las que se apoyaría la posmodernidad, pues nos ayudará a aproximarnos a la obra del escritor cubano Severo Sarduy. Establece Baudrillard en su ensayo "La précession des simulacres", recogido en *Simulation et simulacre* (1978), que conceptos como el de simulación o hiperrealidad niegan la diferencia entre ficción y realidad, entre lo verdadero y lo falso; la copia deja de exigir del original para existir e incluso lo precede: "Hoy en día, la abstracción ya no es la del mapa, la del doble, la del espejo o la del concepto. La simulación no corresponde a un territorio, a una referencia, a una sustancia, sino que es la generación por los modelos de algo real sin origen ni realidad: lo hiperreal. El territorio ya no precede al mapa ni le sobrevive. En adelante será el mapa el que preceda al territorio –PRECESIÓN DE LOS SIMULACROS– y el que lo engendre, y si fuera preciso retomar la fábula, hoy serían los girones del territorio los que se pudrirían lentamente sobre la superficie del mapa"[100].

---

[98] Jean-François Lyotard, *La posmodernidad (explicada a los niños)*, Barcelona, Gedisa, 1995, p. 25.

[99] Para el análisis de la hibridación en Hispanoamérica, cf. Néstor García Canclini, *Culturas híbridas: estrategias para entrar y salir de la modernidad*, 1ª ed. actualizada, Barcelona, Paidós, 2001; Milagros Ezquerro (ed.), *L'hybride / Lo híbrido. Cultures et littératures hispano-américaines*, Paris, Indigo & Côté-femmes, 2005.

[100] Jean Baudrillard, "La precesión de los simulacros", en *Cultura y simulacro*, 4ª ed., Barcelona, Kairós, 1993, pp. 7-80; la cita corresponde a las pp. 9-10.

Uno de los problemas planteados es el que surge en torno a la consideración de la posmodernidad como época –circunscrita, aproximadamente, a la segunda mitad del siglo xx– o como estética, con lo que habría que definir más bien un cierto estilo de ciertos autores, aceptando la posibilidad de la existencia de autores posmodernos en un ambiente que no tendría por qué serlo; incluso ha sido definido como actitud[101]. La estética es la concepción por la que parece optar John Barth, porque al hablar de *autores posmodernos*, frente a otros coetáneos que no lo serían, necesariamente hemos de entender que se refiere a un estilo o a un modo específico de entender el arte. Él incluye entre los posmodernos del mundo hispánico a Borges, Cortázar o García Márquez. A la pregunta de quiénes sean los posmodernos responde así:

> Según mis cálculos, los narradores norteamericanos que se citan habitualmente son, además de los que estuvimos en Tubinga [William Gass, John Hawkes y John Barth], Donald Barthelme, Robert Coover, Stanley Elkin, Thomas Pynchon y Kurt Vonnegut jr. Algunos de los críticos que he leído alargan su red para incluir a Saul Bellow y a Norman Mailer, por distintos que parezcan estos dos autores. Otros han mirado más allá de los Estados Unidos y han agregado a Samuel Beckett, Jorge Luis Borges y el último Nabokov como los espíritus engendradores del "*movimiento*"; algunos insisten en incluir la última etapa de Raymond Queneau, a los autores franceses del *nouveau roman* Michel Butor, Alain Robbe-Grillet y Claude Mauriac, y a los aún más nuevos del grupo *Tel Quel*, al inglés John Fowles y al argentino expatriado Julio Cortázar. Otros dicen que directores cinematográficos como Michelangelo Antonioni, Federico Fellini, Jean-Luc Godard y Alain Resnais son postmodernos. Por lo que a mí respecta, no me apuntaré a ningún grupo literario en el que no estén el colombiano Gabriel García Márquez y el italiano semiexpatriado Italo Calvino[102].

---

[101] Cf. Margarita Schultz, "Relaciones entre estética y filosofía en el ámbito de la postmodernidad. Su concreción en ejemplos de arte latinoamericano", en Alfonso de Toro (ed.), *Postmodernidad y postcolonialidad. Breves reflexiones sobre Latinoamérica*, Madrid / Frankfurt am Main, Iberoamericana / Vervuert, 1997, pp. 91-111.

[102] John Barth, "Literatura postmodernista", *Quimera*, 46-47 (1985), pp. 12-21; la cita corresponde a la p. 14. Este artículo es traducción del ensayo "The Literature of Replenishment" (1979), escrito por Barth en respuesta a la incomprensión o malinterpretación de su anterior "The Literature of Exhaustion" (1968); cf. Federman (ed.), óp. cit., pp. 19-33.

Las diferencias, evidentísimas, entre tan variado plantel de escritores, vienen a dificultar una definición concreta del posmodernismo, en este caso, entendido como estética, algo que, a estas alturas, comienza a parecer casi irrealizable. Recogiendo opiniones de críticos con los que John Barth no termina de estar de acuerdo, establece lo que considera *aspectos parciales* del posmodernismo, que han sido tomados, erróneamente según él, por la totalidad de la estética posmoderna. Sin ir más lejos, no cree que la literatura posmoderna sea tan solo aquella que enfatice aspectos como el de la autoconsciencia o la autorreflexión (en la línea establecida por Robert Alter o Ihab Hassan), ni una intensificación de los postulados del modernismo[103] y de su doctrina antirrealista, antirracionalista y antiburguesa: "El programa adecuado para el postmodernismo no es una simple extensión del programa moderno [...], ni una simple intensificación de ciertos aspectos del modernismo, ni –al contrario– una total subversión o rechazo tanto del modernismo, como del llamado premodernismo: el realismo burgués 'tradicional'"[104]. Frente a las dificultades ostensibles del modernismo (T. S. Eliot, James Joyce, Ezra Pound), el autor posmodernista procuraría hacer una literatura más accesible, sin irse necesariamente, por eso, al extremo de la banalidad: "Creo que un programa válido para la narrativa postmoderna consistiría en la síntesis o trascendencia de estas antítesis, que pueden ser resumidas como formas de escritura pre-modernas y modernas. Mi autor

[103] Como se sabe, el término *modernismo* empleado en el ámbito anglosajón nada tiene que ver con lo que ese mismo marbete designa en el hispánico. Algo parecido podría decirse del *pos(t)modernismo*, pues en Hispanoamérica se llamó así, *post*modernistas, a los epígonos del modernismo, aunque tal denominación haya sido ampliamente cuestionada. Creemos que no es necesario insistir en esto, pues el contexto en que utilicemos una y otra denominaciones desambiguará posibles confusiones. No existe tal problema con la utilización genérica de las nociones de Modernidad y Pos(t)modernidad, escritas tanto con mayúscula como con minúscula. Quizá fuese recomendable el mantenimiento del grupo consonántico para referirnos a la lírica *postmodernista* de la segunda década del xx y la reducción para el caso que aquí nos ocupa, aunque solo fuera para dirimir hipotéticas equivocaciones, poco probables, por otra parte, por el alejamiento de ambas estéticas.

[104] Ib., p. 16.

postmoderno ideal ni repudia meramente ni meramente imita a sus padres modernos del XX, ni a sus abuelos premodernos del XIX. Como la ha digerido, tiene la primera mitad del siglo XX más allá de su estómago, no sobre sus espaldas. Sin caer en simplismos morales o artísticos, en trucos del oficio, frivolidades a lo Madison Avenue, o ingenuidad falsa o real, aspira a una narrativa que atraiga a más gente que las maravillas de las postrimerías del modernismo"[105].

Barth vendría a mediar entre dos posturas contrapuestas en lo que respecta a la consideración del posmodernismo: los que, en la estela de Ihab Hassan, lo conciben como ruptura del modernismo y aquellos otros que, como Federman, subrayan su continuidad con respecto a los postulados modernistas: "La novela postmoderna ideal tendrá que levantarse por encima de las disputas entre realismo e irrealismo, entre formalismo y 'contenidismo', entre literatura pura y literatura comprometida, entre narrativa de capillitas y narrativa barata..."[106].

A pesar de la insistencia en la liviandad de todo lo posmoderno, de su tendencia a hacerlo todo más cómodo e intrascendente, de que asistimos con el posmodernismo al "nacimiento de un tipo de insipidez o falta de profundidad, un nuevo tipo de superficialidad"[107], de la búsqueda, en el ámbito de lo literario, de una literatura que sea fácilmente legible y no solo apta para especialistas, nos encontramos con la paradoja de que, en el ámbito hispanoamericano, algunos de los autores *tachados* de posmodernos –póngase por caso el de Severo Sarduy– han sido también acusados de ilegibilidad. Y si se defiende la posmodernidad de Borges, Cortázar, García Márquez o Donoso, difícilmente entonces se podría admitir lo anterior.

Multiplicidad y fragmentación, caos y desconcierto, frente a los proyectos totalizadores, han sido también ras-

[105] Ib., p. 18.

[106] John Barth, "Literatura postmodernista", art. cit., p. 18.

[107] Joseph Picó (comp.), *Modernidad y postmodernidad*, Madrid, Alianza Editorial, 1988, p. 33.

gos definitorios arrogados por el arte posmoderno[108]. Para Vattimo buena parte del desencanto del mundo actual puede provenir de esa ausencia de proyectos y normativas totalizantes, poseyendo dicha dispersión, en el ámbito no estrictamente artístico, un evidente sesgo negativo. En *Six Memos for the Next Millennium* (1989), Italo Calvino propone precisamente la *multiplicidad* como la quinta de sus propuestas, definidora, según él, de la narrativa de su tiempo. Pero hay que decir que lo es también de la mayoría de las obras metafictivas que aquí analizaremos; la fragmentación macedoniana resulta paradigmática, del mismo modo que lo es la digresión de *Tristram Shandy*, lo cual no autoriza a colgarles el apelativo de posmodernas. La fragmentación y el carácter digresivo de la narración, rompedores de cualquier atisbo de linealidad narrativa será, en efecto, uno de los rasgos de muchas de las obras metaliterarias y también de las posmodernas, cuya libertad combinatoria posibilitará las ya mencionadas multiplicidad y fragmentación, así como la mezcla genérica: "Creo que uno de los signos principales de lo estético que subyace al llamado postmodernismo (en verdad, más que un estilo, una actitud), es la *libertad combinatoria*. Quiero decir que los componentes de un paradigma se combinan libres –en el sintagma– con los de otro paradigma, sin responder a normas o estructuras fijas. Se habla por eso de la 'decadencia de los géneros artísticos', habría que añadir, 'tradicionales'. [...] Esas libertades tomadas con los 'paradigmas' ¿no pueden leerse, acaso, como una caída de los Paradigmas? El *collage* y el reciclaje ¿no son interpretables como formas estéticas de la transformación de lo sólido en lo gaseoso?"[109]

Pero también aquí hay quien discrepa y, frente a la aceptación más o menos generalizada de la pérdida del sentido unitario de la historia, de la crisis de los grandes

[108] Cf. Milagros Ezquerro, "Fragments de miroirs brisés. Le fragment comme paradigme de l'esthétique postmoderne". Agradecemos a Milagros Ezquerro que nos haya facilitado el texto, leído en el Colloque International "Les 'grands récits' : miroirs brisés?", que se celebró en la Université Paris-Sorbonne Paris IV, en 2007; aún permanece inédito.

[109] Schultz, art. cit., pp. 94-95. Para la autora, la multiplicidad es una aceptación de lo plural, sin que, por ello se legitime absolutamente todo: "Se trata del reconocimiento de valores múltiples, pero no de la devaluación total ('vale todo')", ib., p. 109.

relatos que la expliquen –la inviabilidad, en definitiva de los metarrelatos–, y su extensión al resto de los ámbitos, se postula la necesidad de reformulación de esos grandes relatos, de volverlos más eficaces *travistiéndolos*, para que sigan teniendo vigencia:

> [L]o que denomino "lógica del travestismo" constituye el modo de la instauración del nuevo metarrelato, cuyo objeto es soportar la estructura vincular básica del poder de dominio y circunscribir la potencialidad de realización de los relatos de las comunidades dependientes.
> Esta lógica se mienta como "travestismo" porque opera mediante un mecanismo análogo de simulación y seducción de los signos o de puro "juego de signos", según la expresión de Baudrillard; oculta y muestra a la vez el desencanto por la vida y la fascinación por el consumo y poder tecnológico sin revelar, empero, la voluntad totalitaria que alienta el metarrelato. Su efecto es disociar el compromiso axiológico e histórico de los relatos locales (Lyotard) de sus aspiraciones de identidad y libertad de ser. En esta dirección, lo personal en el hombre concreto se disuelve en el vacío de lo individual, la vida privada queda sesgada de interioridad, sin otras redes comunicacionales y expresivas que el reflejo del mundo de la imagen[110].

Los estudios sobre la posmodernidad, al igual que aquellos que versan sobre la metaficción, han estado mayoritariamente enfocados hacia el mundo norteamericano, aunque también en Francia o Alemania el debate ha ocupado un lugar más que relevante; en el mundo hispánico, el ruido generado en torno a la cuestión ha sido mucho más tenue, cuando no mera trasposición del discurso de los grandes teóricos a tierras hispánicas. Como sucedía con tantos otros fenómenos históricos, habría que preguntarse si existe una posmodernidad hispánica y, de hacerlo, ver qué la caracterizaría y singularizaría con respecto a aquellas[111]. De hecho, son muchos los que piensan que en

[110] H. Daniel Dei, "La lógica del travestismo y el metarrelato de la postmodernidad", en Toro, *Postmodernidad y postcolonialidad. Breves reflexiones sobre Latinoamérica*, óp. cit., pp. 155-175; la cita corresponde a la p. 158.

[111] Entre las investigaciones más recientes sobre la cuestión destacan los trabajos de Roberto A. Follari, *Modernidad y posmodernidad: una óptica desde América Latina*, Buenos Aires, Rei Argentina, 1994; Daniel Castillo Durante, *Los vertederos de la postmodernidad: literatura, cultura y sociedad en América Latina*, Ottawa, Dovehouse Editions Canada-UNAM, 2000; García Canclini, *Culturas híbridas: estrategias para entrar y salir de la modernidad*, óp. cit.; Herman Herlinghaus, *Renarración y descentramiento. Mapas alternativos de la imaginación en América Latina*, Madrid /

Hispanoamérica no es posible hablar de posmodernidad porque tal cosa no ha llegado a existir –incluso se cuestiona la existencia de una auténtica modernidad– y que el discurso posmoderno de Hispanoamérica no es más que una pose, burda imitación de lo que se hace allende las fronteras del continente[112]. Aunque, de otro lado, un número nutrido de críticos defiende la permanencia de los países hispanoamericanos en la historia occidental gracias a diversos modelos de *apropiación* de unos paradigmas que, si foráneos, han sabido ser amoldados a la idiosincrasia de América Latina. Para ellos, hay efectivamente una posmodernidad hispanoamericana. Se censura, por otro lado, la aplicación mecánica de unas teorías formuladas desde y para Europa o Estados Unidos, sin someterlas primero a revisión y adaptación en función de las necesidades de la realidad hispanoamericana. Sin embargo, no es menos cierto que ha habido quien se ha encargado de realizar dicha labor, viendo qué era válido de aquellas y qué era preciso reformular.

Alfonso de Toro ofrece una definición de posmodernidad bastante amplia y abarcadora, a la par que ortodoxa, elaborada a partir de Derrida, Lyotard, Vattimo, Deleuze, Guattari y Baudrillard:

> Bajo 'postmodernidad' entendemos un fenómeno histórico-cultural, que aparece después de la 'modernidad' (ésta va desde ca. 1850 a 1960...: de Baudelaire a la *nueva novela* y *nouveau roman*), es decir, en el último tercio de nuestro siglo. Entendemos la postmodernidad no sólo como una consecuencia de la modernidad, como una 'habitualización', una continuación o un momento culminante de ésta, sino como una actividad de 'recodificación iluminada, integrativa y pluralista', que retoma y reconsidera un amplio paradigma, en especial de la cultura occidental –pero no solamente de ésta– con la finalidad de repensar la tradición cultural y de esta forma finalmente abrir un nuevo paradigma, donde se termina con los metadiscursos

Frankfurt am Main, Iberoamericana / Vervuert, 2004; Alfonso de Toro (ed.), *Cartografías y estrategias de la 'postmodernidad' y la 'postcolonialidad' en Latinoamérica: 'Hibridez' y 'Globalización'*, Madrid / Frankfurt am Main, Iberoamericana / Vervuert, 2006.

[112] George Yúdice, haciéndose eco de la opinión de diversos críticos que sostienen dicha tesis, habla del *carácter simulacional del discurso postmoderno* en América Latina; cf. George Yúdice, "¿Puede hablarse de postmodernidad en América Latina?", *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, XV, 29 (1989), pp. 105-128.

totalizantes y excluyentes y se boga por la 'paralogía', por el disenso y la cultura del debate[113].

En la época de la simulación postulada por Baudrillard (y ejecutada magistralmente en la literatura hispanoamericana por Borges, Bioy Casares y, de otra manera, Severo Sarduy), llegamos al imposible deslinde de lo real y lo virtual: "Hoy en día no es posible, en el mundo de los medios de comunicación, separar la realidad de la realidad virtual. Sólo basta pensar en el principio de *clonen* en la genética y en la industria fílmica. Con la desaparición de la mistificación del original, desaparece el mito de la referencia, de la dualidad y se llega al fin de la metafísica. La fantasía ya no es más un pretexto de la realidad, la realidad pasa a ser un pretexto de la fantasía, la realidad, y no su proyección, se instala, según Baudrillard, como la nueva utopía. Hoy se trata, desesperadamente, de encontrar la realidad puesto que la simulación se viste con los trajes de la realidad. La realidad pasa a ser ficción y la simulación realidad. Esta es una hiperrealidad angustiante, inquietante, extraña"[114]. Nos interesa la idea de Alfonso de Toro de que, aunque económica, científica, tecnológica y políticamente Hispanoamérica pudiera no ser posmoderna (en lo que se apoyan quienes niegan su efectiva posmodernidad), culturalmente sí lo es. Obviamente, aquí habría que considerar el carácter cosmopolita de los intelectuales, el hecho de que muchos de ellos no vivan en Hispanoamérica (o no solo allí) y preguntarnos si entre su escritura y la realidad social hispanoamericana existe realmente algún vínculo, si son realmente el fruto de un contexto hispanoamericano o, en la época de la mundialización, la suya es de las más visibles. Verdaderamente, este no es un debate nuevo; se viene manteniendo, no solo desde el siglo XIX, sino incluso desde los inicios del período colonial.

No queremos extendernos más aquí con esta especulación acerca de la posmodernidad, fundamental y no caren-

[113] Alfonso de Toro, "Fundamentos epistemológicos de la condición contemporánea: postmodernidad, postcolonialidad en diálogo con Latinoamérica", en Toro, *Postmodernidad y postcolonialidad. Breves reflexiones sobre Latinoamérica*, óp. cit., pp. 11-49; la cita corresponde a la p. 12.

[114] Ib., pp. 21-22.

te de interés, que, además, nos atañe de modo bastante directo en nuestra investigación; la retomaremos a propósito del análisis de los textos, cuando así sea preciso.

Metaficción y parodia

Podría afirmarse que todo texto paródico, por el hecho de tomar posición con respecto a otro u otros textos, es, de alguna manera, metaficcional, desde el momento en que esa acción supone un reconocimiento explícito de su adscripción al mundo del arte y la exhibición de dicho saber. En cierto modo, la parodia es una de las estrategias metafictivas más habituales, sin que la correspondencia inversa funcione de la misma forma (la parodia siempre es metafictiva, por cuanto marca una relación del arte con el arte mismo, pero no toda la metaliteratura es paródica). Cuando el texto paródico deja al descubierto las estructuras y convenciones de una obra previa o de un género, mostrando sus entresijos, adopta una distancia crítica que le confiere cierta superioridad, toda vez que vuelve consciente al lector de la existencia de tales *artimañas* y de la posición de la obra paródica con respecto a la tradición. Para Patricia Waugh la parodia, como la inversión, sirven para romper con lo establecido, bien desde el punto de vista genérico, bien desde cualesquier otros puntos: "One method of showing the function of literary conventions, of revealing their provisional nature, is to show what happens when they malfunction. Parody and inversion are two strategies which operate in this way as frame-breaks. The alternation of frame and frame-break (or the construction of an illusion through the imperceptibility of the frame and the shattering of illusion through the constant exposure of the frame) provides the essential deconstructive method of metafiction"[115].

[115] "Una forma de mostrar la función de las convenciones literarias, de revelar su naturaleza provisional, es mostrar lo que sucede cuando funcionan mal. La parodia y la inversión son dos estrategias que operan en esta línea de rompimiento de estructuras. La alternancia entre estructura y ruptura de la estructura (o la construcción de una ilusión a través de la imperceptibilidad de la estructura y el

Es obligado, en primer lugar, concretar en qué consiste la parodia, un término a menudo impreciso y que tiende a confundirse con otros colindantes. Constataremos así la disparidad de interpretaciones existentes en torno a la teoría de la parodia y a la consideración de la misma, entendida, ora como figura retórica (Genette), ora como género literario (Hutcheon), ora como modo literario (Sklodowska).

Linda Hutcheon, en *A Theory of Parody*, establece la pertinencia de distinguir la parodia de la sátira, pues, a diferencia de esta, que implica una crítica de las costumbres ("is both moral and social in its focus and ameliorative in its intention"[116]), y por lo tanto, está vinculada con la realidad, la parodia conlleva una desviación de un texto primario (el parodiado), con lo cual nos encontramos ante una relación del arte con el arte mismo[117]. Hutcheon discrepa con Margaret A., Rose, porque esta, en *Parody / Metafiction*, iguala o mezcla parodia con sátira, a la vez que identifica cuasi unívocamente parodia y autorreferencia. Pero la imitación que implica la parodia debe ir acompañada de una intención irónica (*ironic "transcontextualization"*), que la distanciaría del pastiche, la alusión, la cita o la mera imitación: "Parody, therefore, is a form of imitation, but imitation characterized by ironic inversion, not always at the expense of the parodied text. [...] Parody is, in another formulation, repetition with critical distance, which marks difference rather than similarity. In this it goes beyond mere allusive variation"[118]. En efecto, Rose no distingue

---

rompimiento de la ilusión a través de la constante exposición de la estructura) proporciona el método deconstructivo esencial de la metaficción". Waugh, óp. cit., p. 31.

[116] "Tiene un enfoque tanto moral como social y una intención de mejora". Linda Hutcheon, *A Theory of Parody: The Teachings of Twentieth-Century Art Forms*, New York / London, Methuen, 1985, p. 16.

[117] "I see parody as a formal or structural relation between two texts" ("Considero la parodia como una relación formal o estructural entre dos textos"), ib., p. 22.

[118] "La parodia, por lo tanto, es una forma de imitación, pero una imitación caracterizada por la inversión irónica, no siempre a expensas del texto parodiado. La parodia es, dicho de otro modo, repetición con distancia crítica, que subraya más la diferencia que la similitud. En este sentido, va más allá de la mera variación alusiva". Ib., p. 6.

tajantemente parodia de sátira, lo cual, como es lógico, la lleva a establecer la existencia de parodia-metaficticva y no metaficticva; adoptamos, por tanto, la perspectiva de Hutcheon, que nos parece más atinada, sin que ello nos impida apreciar algunos de los aciertos de Rose, como el de la atención prestada y el lugar prioritario que concede al lector, en la estela de la teoría de la recepción. Sin embargo, creemos que Rose confunde los efectos de la metaficción en el lector con los de la parodia (e incluso con los de la sátira)[119].

La consideración de Gérard Genette (*Palimpsestes*, 1982) de que el término *parodia* arrastra demasiadas connotaciones lo mueve a acuñar distintos neologismos para precisar el sentido exacto de cada tipo de *transtextualidad*, esto es, las relaciones manifiestas o secretas entre textos. Establece cinco tipos de relaciones transtextuales: la *intertextualidad* ("la presencia efectiva de un texto en otro"[120]), la relación que mantiene un texto con su *paratexto*, la *metatextualidad* (la relación "que une un texto a otro que habla de él sin citarlo"[121]), la *hipertextualidad* y la *architextualidad* (relacionada con la percepción genérica y el horizonte de expectativas del lector). Genette se detiene en la *hipertextualidad*, definida como "toda relación que une un texto B (que llamaré *hipertexto*) a un texto anterior A (al que llamaré *hipotexto*) en el que se injerta de una manera que no es la del comentario"[122].

De acuerdo con Hutcheon –que acepta la objeción de Genette al término *parodia*, pero que considera que, etimológicamente, está más que justificado su empleo en la actualidad[123]–, hablamos de *parodia*, concibiéndola como

---

[119] Cf. al respecto el capítulo "Parody as Meta-fiction", en Margaret A. Rose, *Parody / Metafiction. An Analysis of Parody as a Critical Mirror of the Writing and Reception of Fiction*, London, Croam Helm, 1979, pp. 61-106, en concreto las pp. 62-64, donde analiza el papel del lector a propósito del *Quijote*.

[120] Gérad Genette, *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, Madrid, Taurus, 1989, p. 10.

[121] Ib., p. 13.

[122] Ib., p. 14.

[123] Según Genette, "el vocablo *parodia* es habitualmente el lugar de una confusión muy onerosa, porque se utiliza para designar tanto la deformación lúdica, como la transposición burlesca de un texto, o la imitación satírica de un estilo",

repetición con distancia crítica; mas, a diferencia deHutcheon, admitimos –con Rose o Culler– que es posible la parodia no solo de un texto previo (o hipotexto), sino de todo un modelo genérico, relacionando así la hipertextualidad y la architextualidad de Genette con el concepto de parodia de Hutcheon, mucho más amplio que el de este[124]. En este sentido, aceptamos plenamente la observación de Sklodowska, para quien "el pre-texto puede aparacer en forma de varias obras de un solo autor, como un conjunto de convenciones, una obra concreta, una amplia nómina de varios autores"[125]. Incluso la parodia de lo metaliterario, en algunas de sus distintas variantes, será factible.

Otra de las consideraciones de Hutcheon, acerca de la parodia, que nos atañe, es la del carácter bitextual de esta. Frente al pastiche, una forma monotextual, la parodia se encarga de subrayar más las diferencias entre los dos textos que las semejanzas (lo contrario sería propio del pastiche). En la parodia, como en la ironía, los dos niveles de significado deben coexistir, de ahí la compatibilidad de ambas; por eso compara Hutcheon la parodia con la metáfora, pues las dos exigen que el decodificador construya un segundo significado mediante las inferencias acerca de las manifestaciones de la superficie y supla el primer plano con el conocimiento y reconocimiento del contexto de fondo[126].

Resulta de interés la noción de parodia que manejan los formalistas rusos, pues la perciben como uno de los elementos dinámicos que motivan y favorecen el desarrollo de los géneros. Hutcheon sintetiza así su punto de vista: "Parody was seen as a dialectic substitution of formal elements whose functions have become mechanized or automatic. At this point, the elements are 'refunctionalized', to use their term. A new form develops out of the old,

---

ib., p. 37. Él denomina a estas categorías *parodia estricta, trasvestimiento* y *pastiche satírico*, respectivamente.

[124] Genette propone *(re)bautizar* el término parodia y denominar así "la desviación de un texto por medio de un mínimo de transformación", ib., p. 37

[125] Elzbieta Sklodowska, *La parodia en la nueva novela hispanoamericana* (1960-1985), Amsterdam / Philadelphia, John Benjamins Publishing Company, 1991, p. 14.

[126] Hutcheon, *A Theory of Parody*, óp. cit., pp. 33-34.

without really destroying it; only the function is altered. Parody therefore becomes a constructive principle in literary history"[127]. Las teorías de los formalistas rusos se dejan sentir en los estudios de Northrop Frye o Kiremidjian. Para Frye, la parodia es con frecuencia un indicio de que ciertas formas de abordar las convenciones están desgastándose[128]; Kiremidjian la concibe como una obra que refleja un aspecto fundamental del arte y es al mismo tiempo síntoma de procesos históricos que anulan la habitual autenticidad de las formas primarias[129]. Todos inciden, pues, en el papel de la parodia en la evolución literaria. Pero Hutcheon no acepta esta concepción evolutiva de la literatura: aunque admite que las formas artísticas cambian (ella no niega la importancia de la parodia en el cambio), rechaza el término *evolución*, por las connotaciones positivas que conlleva[130]. Sin embargo, eso no le impide, en *Narcissistic Narrative*, admitir la aplicabilidad del concepto de parodia de los formalistas rusos a la metaficción: "Parody develops out of the realization of the literary inadequacies of a certain convention. Not merely an unmasking of a non functioning system, it is also a necessary and creative process by which new forms appear to revitalize the tradition and open up new possibilities to the artist. Parodic art both is a derivation from the norm and includes that norm within itself as backgrounded material. Forms and conventions become energizing and freedom-inducing in the light of parody"[131]. Víctor Sklovski, por su parte, aplica-

[127] "La parodia fue vista como una sustitución dialéctica de elementos formales cuya función se ha vuelto mecanizada o automática. En este punto los elementos son 'refuncionalizados', para usar el término que ellos emplean. Una nueva forma deriva de la antigua, sin destruirla realmente, solo se altera su función. La parodia, por lo tanto, se convierte en un principio constructivo en la historia literaria". Ib., pp. 35-36.

[128] Northrop Frye, *The Anatomy of Criticism*, New York, Atheneum, 1970, p. 103.

[129] G. David Kiremidjian, "The Aesthetics of Parody", *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 28.2, 1969, pp. 231-242.

[130] Hutcheon, *A Theory of Parody*, óp. cit., p. 36.

[131] "La parodia surge de la comprensión de las insuficiencias literarias de una cierta convención. No es solo un desenmascaramiento de un sistema que no funciona, es también un proceso necesario y creativo por el cual nuevas formas parecen revitalizar la tradición y abrir nuevas posibilidades al artista. El arte paródico es tanto una derivación de la norma como la inclusión de dicha norma en sí

ba el concepto de *defamiliarización* a la parodia, puesto que contribuye al abandono de la percepción automatizada de unas formas artísticas petrificadas, obligando así a los lectores a reparar en la existencia de recursos y motivos que se repiten. Mediante la desautomatización, la parodia contribuiría a la evolución (o cambio, sin más) de los géneros. Como es notable, ese llamar la atención sobre las convenciones literarias no es más que un develamiento, un dejar al descubierto las estructuras narrativas, propiciando así que el lector tome conciencia de la maquinaria literaria, en clara actitud instigadora del conocimiento de la articulación de la obra.

De forma similar a lo que sucede con la metaficción, carecemos de una teoría de lo paródico con respecto a la literatura hispanoamericana, circunstancia sobre la que Sklodowska ha reflexionado. Casi todos los estudios relevantes (los de los formalistas rusos, Genette, Rose o Hutcheon) se han basado en las manifestaciones artísticas angloamericanas, francesas, rusas o alemanas, con esporádicas menciones al ámbito hispánico; de ahí que se precise cierta cautela en la aplicación mimética de estos estudios a las letras hispanas. A eso hay que añadir el descrédito que tradicionalmente ha sufrido lo paródico –marginado casi siempre del canon estético–, también, claro, en Hispanoamérica. Tal desprestigio se remonta a la antigüedad clásica, por cuanto la parodia se alejaba de la mímesis aristotélica: mediante la parodia se imitaban palabras y no acciones o a la naturaleza misma. Y en el Romanticismo, con la exaltación de la originalidad y de la figura del genio, se incrementa su descrédito, a la vez que se fomenta "la idea negativa de la parodia en cuanto forma aberrante y parasítica"[132]. La revalorización de la parodia llega a finales del XIX, y, sobre todo, en el XX, con la vanguardia y la presencia de figuras como Marcel Proust, James Joyce, T. S. Eliot o Ezra Pound.

---

mismo, como contexto. Formas y convenciones se convierten en revitalizadoras e inductoras a la libertad a la luz de la parodia". Hutcheon, *Narcissistic Narrative*, óp. cit., p. 50.

[132] Sklodowska, óp. cit., p. 6. En esa línea, Hutcheon destaca el hecho de que la parodia haya necesitado defensores, al haber sido tachada con frecuencia de *parasítica* y *derivativa*, *A Theory of Parody*, óp. cit., p. 3. Nótense las concomitancias, también en esto, con lo metaliterario.

En Hispanoamérica la práctica paródica en narrativa se revitaliza de la mano de Macedonio Fernández, Roberto Arlt, los narradores del grupo Contemporáneos, Vicente Huidobro o Leopoldo Marechal. Pero el prestigio de este modo literario, al igual que sucede con el de lo metaficticvo, se lo debemos a Borges[133].

Estrategias metaficcionales

Más allá de ese halo de misterio de que a veces se rodea la metaliteratura, es posible vislumbrar todo un repertorio de figuras retóricas estratégicamente empleadas, lo cual permite un examen sistemático, revelador de su funcionamiento y de los efectos que pretende provocar en el lector; dicho de otro modo, el desconcierto para el lector, el vértigo suscitado por la metaliteratura es –no podía ser de otro modo– puro artificio.

Es precisamente la exigencia al lector de competencias narrativas no habituales una de las particularidades de la obra metafictiva. La crítica norteamericana, al hablar de la metaficción hispánica, cita una y otra vez la *Rayuela* cortazariana como paradigma del modelo narrativo en el que se realiza una efectiva invitación al lector a la participación activa en el texto, olvidando que, con anterioridad, Macedonio Fernández lo había puesto en práctica[134]. Es cierto que la publicación de *Rayuela* (1963) antecede en cuatro años a la póstuma del *Museo de la novela de la Eterna* (1967), pero también lo es que los papeles de Macedonio circularon con anterioridad y que, con *Una novela que comienza* (1941), había ya salido a la luz parte del material que después integraría el *Museo*. La apuesta de Morelli por con-

[133] Cf. Sklodowska, óp. cit., p. 22.

[134] No será necesario recordar que los teóricos de la recepción han reivindicado el papel activo del lector, en cualquier tipo de textos (no solo en los metafictivos). Milagros Ezquerro destaca la revolución que, de cara a la consideración del texto, supone la adopción de dicha perspectiva: "La lectura […] resulta ser co-fundadora del texto, no sólo en el proceso de producción 'leerescribir', sino también en el proceso de observación a cargo de un sujeto omega diferente del sujeto alfa, que lo integra a la circulación del sentido", Milagros Ezquerro, *Leerescribir*, México/Paris, RILMA 2/ADELH, 2008, p. 50.

seguir la complicidad lectora queda reflejada en una de sus invocadísimas anotaciones: "Posibilidad tercera: la de hacer del lector un cómplice, un camarada de camino. Simultaneizarlo, puesto que la lectura abolirá el tiempo del lector y lo trasladará al del autor. Así el lector podría llegar a ser copartícipe y copadeciente de la experiencia por la que pasa el novelista, *en el mismo momento y en la misma forma*"[135]. Para Hutcheon, la paradoja metaficcional radica justo en esa importancia concedida al lector, en obras presuntamente replegadas sobre sí narcisísticamente y que, sin embargo, apuntan hacia fuera, hacia aquel, pidiéndole que actúe en mayor medida de lo que lo había hecho la narrativa tradicional. Ella no acepta del todo que en la metaficción haya una tensión real entre el arte y la vida, un enfrentamiento dialéctico, tal y como propone Robert Alter, sino una cierta equiparación: "Reading and writing belong to the processes of 'life' as much as they do to those of 'art'. It is this realization that constitutes one side of the paradox of metafiction for the reader. On the one hand, he is forced to acknowledge the artifice, the 'art', of what he is reading; on the other, explicit demands are made upon him, as co-creator, for intellectual and affective responses comparable in scope and intensity to those of his life experience. In fact, these responses are shown to be *part of* his life experience"[136].

Siguiendo las teorías de la estética de la recepción, defiende la intensificación efectiva de la consideración del lector, sin que eso suponga que en la narrativa tradicional no la hubiera, toda vez que lo exigido experimenta una sustancial transformación: ya no se trata de reconocer pasivamente un mundo creado, sino de identificar y decodificar adecuadamente el proceso de construcción del mundo: "Metafic-

[135] Julio Cortázar, *Rayuela*, ed. crítica a cargo de Julio Ortega y Saúl Yurkievich (coord.), Madrid, CSIC, 1991, p. 79.

[136] "Leer y escribir pertenecen a los procesos de la 'vida' tanto como a los del 'arte'. Es la comprensión de esto lo que constituye una parte de la paradoja de la metaficción para el lector. Por un lado, se ve obligado a reconocer el artificio, el 'arte' de lo que está leyendo; por otro ve cómo se dirigen hacia él, en cuanto cocreador, peticiones explícitas de respuestas intelectuales y afectivas, comparables en alcance e intensidad a las de la experiencia vital. De hecho, estas respuestas se presentan como *parte de* su experiencia vital". Hutcheon, *Narcissistic Narrative*, óp. cit., p. 5.

tions, on the contrary, bare the conventions, disrupt the codes that now *have* to be acknowledged. The reader must accept responsibility for the act of decoding, the act of reading. Disturbed, defied, forced out of his complacency, he must self-consciously establish new codes in order to come to terms with new literary phenomena. Since product mimesis alone does not suffice to account for the new functions of the reader as they are thematized in the text themselves, a mimesis of *process* must perhaps be postulated. The novel no longer seeks just to provide an order and meaning to be recognized by the reader. It now demands that he be conscious of the work, the actual construction, that he too is undertaking, for it is the reader who, in Ingarden's terms, 'concretizes' the work of art and gives it life"[137].

La consideración de la existencia de esas nuevas competencias lectoras no es de por sí suficiente para comprender cabalmente el hecho metaliterario, desde el momento que, como señala Hutcheon, lector y acto de lectura son tematizados; aquel no se contenta en la mayoría de las ocasiones con tener en cuenta la recepción del texto –lo que Wolfgang Iser, en *Der Akt des Lesen* (1976), denominaba el *rol de lector*–, sino que el lector mismo es transmutado en personaje al construirse una *ficción de lector*, gracias a la cual queda representado en el texto y pasa también, como un personaje más, a formar parte de la ficción[138]. No se trata ya, por lo tanto, de un lector implícito, sino de otro abrumadoramente explícito. Evidentemente, ese lector representado no coincide en absoluto con el lector real, y sin embargo, este tiende a sentirse aludido por dicha re-

[137] "Las metaficciones, al contrario, descubren las convenciones, rompen los códigos que ahora *tienen* que ser reconocidos. El lector debe aceptar la responsabilidad del acto de decodificación, el acto de leer. Perturbado, desafiado, empujado a salir de su complacencia, debe establecer autoconscientemente nuevos códigos para llegar a un acuerdo con el nuevo fenómeno literario. Ya que la mímesis del producto por sí sola no basta para justificar las nuevas funciones del lector, en tanto que están tematizadas en los textos mismos, es necesario quizás postular una mímesis del *proceso*. La novela ya no buscará solo proporcionar un orden y un sentido que sean reconocidos por el lector. Ahora le exige que sea consciente de la obra, de la construcción real, de la que también forma parte, pues es el lector quien, en palabras de Ingarden, 'concreta' la obra de arte y le da vida". Ib., p. 39.

[138] Wolfgang Iser, *El acto de leer*, Madrid, Taurus, 1987.

presentación, produciéndose un nuevo entrecruzamiento entre los mundos real y ficticio, como sucede de modo patente en los textos macedonianos.

A pesar de la existencia de algunos ejemplos que podrían ser traídos a colación como contra-argumentos (la novela testimonial, la *non fiction novel*...), no parece desatinado afirmar que toda novela es, por definición, ficticia. La simulación, el fingimiento, están en la base misma del género, aunque el término que hoy empleamos, tomado del italiano *novella*, apuntara originariamente a la 'novedad de las cosas contadas'. Gonzalo Sobejano reflexiona acerca de la progresiva sustitución, en nuestros días, de la palabra *novela* por la de *ficción*, en parte por influjo del inglés, pero también porque "al convertirse la novela en el género literario más complejo y trascendente, aquellas connotaciones de novedad o maravilla fueron atenuándose hasta casi esfumarse, y ahora se diría que para oídos hispanos la palabra 'novela' resulta demasiado grave y pide su reemplazo por otra ('ficción') que recupere la nota ilusoria"[139]. En última instancia, el trasvase léxico vendría motivado por la necesidad de los novelistas y críticos contemporáneos de marcar el alejamiento total con respecto a todo verismo, al tan vilipendiado *realismo*, término que, por otra parte, al menos en su faceta histórica, nunca dejó de estar relacionado con la ficción. Novelas realistas, como algunas de Galdós, o real-naturalistas, en el caso de Clarín, por citar a dos autores señeros, no estuvieron jamás exentas de fingimiento. En esto se aproximaría, por lo tanto, la ficción al juego[140].

El ensimismamiento que Sobejano proclama para la novela española contemporánea fomenta el aislamiento, la autonomía de la obra artística, el amor por el juego, entendiendo que, al jugar, se rompen las amarras con el mundo real:

> La novela española reciente (si se me permite la abstracción) se preocupa como nunca por ser "ella misma", por girar dentro de su propia órbita a fin de lograr con plenitud su condición fictiva. Tiene conciencia de querer ser primariamente "ficción" y suele comunicar a los lectores la conciencia de esta voluntad.

[139] Sobejano, "La novela ensimismada (1980-1985)", art. cit., p. 9.

[140] Cf. Johan Huizinga, *Homo ludens*, Madrid, Alianza, 1972.

> [...]
> Ensimismarse en la aventura de la escritura es algo que el novelador hizo siempre, pero sólo en estos últimos tiempos abundan los novelistas que así lo proclaman. ¿Exaltan la ficción por menosprecio de la realidad? ¿Aprecian tanto la realidad que consideran la novela como mero juego? ¿O hay una tercera respuesta posible? Quizás la posible respuesta tercera sea, como piensa Linda Hutcheon, que los novelistas de nuestro tiempo valoran más el proceso que el producto y estiman el proceso de escribir, en conexión con el de leer, como el vehículo menos frágil entre la ficción y la realidad[141].

En esa sobrevaloración del proceso en detrimento del producto o en el presentar el proceso como producto, al mostrar las costuras, la noción de juego –en tanto que simulación, impostura o fingimiento– va implícita. Pero el juego planteado por la metaficción, lejos de lo que, con frecuencia, sucede en la vanguardia, no siempre es gratuito, no siempre se juega por el puro placer de lo lúdico (aunque la posibilidad existe): el juego metaficcional, si bien es una actividad relativamente autónoma, tiene un valor definitivo en el mundo real. Para Patricia Waugh el juego es posible gracias a reglas y roles; la metaficción entonces exploraría precisamente las reglas ficcionales para descubrir el papel de la ficción en la vida, pretende descubrir –o cuando menos analizar– cómo jugamos nuestra realidad[142]. Sin embargo, existen contradicciones en el planteamiento anterior: de un lado, porque algunas obras metaliterarias van a demostrar que no hay reglas o, si las hay, no son del conocimiento del lector y, en ocasiones, tampoco de los personajes, percibiendo uno y otros esa generalizada anomia en la que es el azar, incontrolado e incontrolable por definición, el que parece regir el destino del mundo. De otro, porque el juego es gratuito, carece de valor y es considerado artículo de lujo, por su carácter superfluo; como señala Caillois, quien tiene hambre no juega[143]. Por eso todo afán de trascendencia o por dotar a

[141] Sobejano, "La novela ensimismada (1980-1985)", art. cit., pp. 10-11.

[142] Waugh, óp. cit., p. 35.

[143] Roger Caillois, *Les jeux et les hommes. Le masque et le vertige*, ed. corregida y aumentada, Paris, Gallimard, 1958, p. 22. El peso de la obra de Caillois sobre Severo Sarduy y su noción de *simulación* es crucial, como él mismo lo consigna en su ensayo *La simulación* (1982).

lo metaficcional de un contenido metafísico casaría mal, teóricamente, con la esencia de lo lúdico.

Más allá de esa paradoja (otra de las paradojas metaficcionales), resulta de sumo interés para nosotros la consideración de Roger Caillois de que, frente a la barbarie de quienes desconocen el fingimiento del juego (lo confunden con lo real y se dejan arrastrar por él), es el conocimiento de que el juego no es más que eso, juego, lo que caracteriza a la civilización. A partir de esa consciencia de sí (autoconsciencia), ese juego civilizatorio se aproximaría al aspecto autoconsciente de la metaliteratura y a la constatación del simulacro evidenciada por la develación. Por otro lado, si atendemos a la clasificación cuatripartita que propone de los aspectos constituyentes del juego en sus variadas dimensiones –competición (*agôn*), azar (*alea*), simulación (*mimicry*) y vértigo (*ilinx*)– comprobamos que, a excepción del primero, la competición, los demás son parte constituyente, en mayor o menor medida, de la condición metafictiva y los encontraremos dispersos en las obras que serán objeto de análisis en la segunda parte de este trabajo. Así, el azar (*alea*), que en el juego se contrapone al *agôn*, se presenta en la metaficción como reverso de la causalidad: al verse rotas con frecuencia las relaciones de causa-efecto, será la casualidad –o una causalidad de la que se desconoce el funcionamiento– la que la sustituya. La causalidad fraudulenta de *Farabeuf o la crónica de un instante*, por citar uno de los ejemplos más evidentes, ilustrará esta modalidad de irrupción del caos. El concepto de simulación (*mimicry*), crucial en la poética sarduyana, pero también en la de Donoso, es quizá el más evidentemente relacionado con la ficción: "Tout jeu suppose l'acceptation temporaire, sinon d'une illusion [...], du moins d'un univers clos, conventionnel et, à certains égards, fictif"[144]. En realidad el término inglés (*mimicry*, 'imitación, mimetismo') parece menos adecuado para nuestro propósito que el francés (*simulacre*, 'simulación, simulacro'); sin embargo, resulta sugestivo que en el primero vaya implícita la actitud imita-

[144] "Todo juego supone la aceptación temporal, si no de una ilusión [...], al menos de un universo cerrado, convencional y, en ciertos aspectos, ficticio". Ib., p. 60.

tiva de ciertos insectos, pues dicha cualidad será retomada por Sarduy, en relación con la gratuidad de la misma, con la ausencia de una finalidad, con el esforzarse en vano y el derroche. A la vez, Caillois subraya algo sobre lo que volverá Sarduy: simular no es disimular, porque en el disimulo va implícito el engaño, mientras que en la simulación se disfruta del juego sabiendo que es impostura. Quien se traviste o se disfraza no persigue el engaño; serán el espía o el fugitivo los que se disfracen para engañar realmente porque ellos no juegan[145].

Lo que Caillois denomina *ilinx* ('torbellino de agua'; de hecho, en griego ἰλιγγος es 'mareo, vértigo', así como ἰλιγγιάω es 'sufrir vértigo, estar mareado') podría corresponderse con el efecto perturbador provocado por la metalepsis, con la inquietud de que habla Borges ante la representación en abismo –a pesar de las reticencias mostradas por Dällenbach para el empleo de las metáforas vertiginosas– y, de modo muy preciso, con la pretensión macedoniana de marear al lector: "Une dernière espèce de jeux rassemble ceux qui reposent sur la poursuite du vertige et consistent en une tentative de détruire pour un instant la stabilité de la perception et d'infliger à la conscience lucide une sorte de panique voluptueuse. Dans tous les cas, il s'agit d'accéder à une sorte de spasme, de transe ou d'étourdissement qui anéantit la réalité avec une souveraine brusquerie"[146].

Pero el juego, como la risa, ha estado excluido de la gran literatura, a la que se le presupone una seriedad incompatible con cualquier tipo de hilaridad[147]. De ahí que, con una buena dosis de humor, Robert Alter explique en el prefacio a *Partial Magic* cómo un amigo le sugirió que titulase su obra *The Other Great Tradition*, en respuesta a *The*

[145] Ib., pp. 64-65.

[146] "Una última categoría de juego reúne a aquellos que se apoyan en la búsqueda del vértigo y que suponen una tentativa por destruir durante un momento la estabilidad de la percepción y por infligir a la conciencia lúcida una especie de pánico voluptuoso. En todos los casos, se trata de acceder a una suerte de espasmo, de zozobra o de aturdimiento que aniquila la realidad con una suprema dureza". Ib., p. 67.

[147] Es bien conocida la utilización temática que de esta circunstancia realiza Umberto Eco en *Il nome della rosa* (1980).

Great Tradition de F. R. Leavis, en cuyo canon se primaba la seriedad de los autores, quedando excluidas "novelas juguetonas" como las de Fielding, Sterne o Joyce[148]. Cortázar, que en eso de la irreverencia contra la seriedad fue un convencido, lanza una invitación al juego, explicitando ya en el título de su (anti)novela que se requería un lector saltarín, dispuesto a jugar, sabiendo además que jugaba[149]. Quizá sea esa la diferencia entre la ficción y la metaficción en lo que a lo lúdico respecta: la explicitación de que se juega. Frente al juego tácito que implica el "pacto de ficción" y la suspensión de la descreencia, la declaración expresa de estar jugando, la adquisición, por parte del lector, de una conciencia lúdica y la expectativa por ver qué posibilidades depara el juego. Patricia Waugh, citando a Beaujour, va incluso más allá, cuando afirma que el juego metaficcional se recrea en el período de transición entre un sistema de reglas del juego y la instauración del siguiente: "Freedom is the moment when the game or the genre is being discarded, but the rules of the new one are not yet defined and are therefore experienced as the 'waning of former rules'. Metafiction is in the position of examining the old rules in order to discover new possibilities of the game"[150].

Una de las sendas relacionadas con el juego por las que gusta de transitar la metaliteratura es la del problema de la igualdad de la apariencia y los números, la inclusión de un *ars combinatoria* de base matemática que organice la materia narrativa[151]. Obras de Italo Calvino como *Il castello dei*

[148] Alter, óp. cit., p. ix.

[149] Creemos que no es necesario insistir, también aquí, en que no toda experiencia lúdica es metaliteraria aunque, en general, la afirmación inversa sí sea sostenible.

[150] "La libertad es el momento en que el juego o el género está siendo desechado, pero las reglas del nuevo no han sido todavía definidas y son, por lo tanto, experimentadas como 'debilitadoras de las viejas reglas'. La metaficción se halla en la posición de examinar las viejas reglas para descubrir nuevas posibilidades del juego". Waugh, óp. cit., p. 42. Nótense las semejanzas entre este aspecto metaficcional y la parodia.

[151] Cf. el dossier coordinado por Hermes Salceda, "EL OULIPO", *Quimera*, 244 (2004), pp. 10-50. Como se sabe, el OULIPO (Ouvroir de Littérature Potentielle), es un grupo de experimentación literaria que recurre frecuentemente a las matemáticas y la combinatoria; fundado en los sesenta por Raymond Quenau y François le Lionnais, ha contado entre sus filas con escritores como Georges Pe-

destini incrociati (1973) o *Se una notte d'inverno un viaggiatore* (1979) presentan este tipo de estrategias combinatorias[152]. En ciertas novelas contemporáneas, el narrador que redacta la obra que leemos cumple un papel de mero organizador de la información, ordenación la suya que puede estar motivada por criterios numéricos, combinatorios o de otra índole, que revelarían, en definitiva, un orden externo, superior, o no estar justificada en absoluto por criterio alguno, al menos en apariencia. El caos capaz de engendrar esa presunta falta de orden es tal, que el lector se siente apabullado y perdido en un universo que parece no estar regido por pautas. Tanto en un caso como en el otro, la ficción termina remitiendo al mundo real, invitando al lector a establecer vínculos virtuales entre el organizador textual y una hipotética figura demiúrgica que regiría los destinos humanos.

Tampoco este recurso pertenece en exclusiva a la metaliteratura contemporánea. Italo Calvino, en "Cibernética y fantasmas", explica cómo ese impulso ha estado en el género desde el principio de los tiempos. El cuenta-cuentos o narrador de la tribu pretendería aprovechar al máximo los recursos ofrecidos por el conjunto de palabras con que contaba, que era limitado; lo conseguía mediante combinaciones y permutaciones de todas las palabras, pero también de los personajes, actividades u objetos a los que podía recurrir para elaborar su repertorio de acciones[153]. Esas estructuras fijas que, como ya demostró Vladimir Propp, están en la base de la narrativa de carácter oral, podrían también estar presentes en la literatura de fijación escrita, mucho más compleja y variada que aquella. Estaríamos hablando de una suerte de *gramática generativa* de la narrativa que facilitaría su renovación: "Naturalmente el material de estudio que más dócilmente se presta a este tipo de análisis se encuentra también hoy en las diversas formas de narrati-

---

rec, Jacques Roubaud o Italo Calvino. Antonio Altarriba realiza un repaso de la conjunción de la actividad literaria con la matemática en la tradición hispánica; cf. "El obrador español", ib., pp. 39-41.

[152] Cf. "Lo lúdico y lo combinatorio", en Baquero Goyanes, óp. cit., pp. 235-238.

[153] Italo Calvino, "Cibernética y fantasmas. (Apuntes sobre la narrativa como proceso combinatorio)", en *Punto y aparte. Ensayos sobre literatura y sociedad*, Barcelona, Bruguera, 1983, pp. 214-237.

va popular: si los rusos habían estudiado las narraciones de Sherlock Holmes, ahora es James Bond quien facilita a los estructuralistas las ejemplificaciones más apropiadas. Pero éste no es más que el primer escalón de la gramática y de la sintaxis narrativa; el juego combinatorio de las posibilidades narrativas rebasa pronto el plano de los contenidos para poner sobre el tapete la relación de quien narra con la materia narrada y con el lector: entramos así en la problemática más escabrosa de la narrativa contemporánea"[154].

En la época contemporánea la fragmentación exigida por toda combinación se correspondería con la *discreción* del mundo (en el sentido que se le da en el campo matemático al término), que ya no es visto como un todo continuo, sino como sucesión de partes separadas. A partir de esa concepción de la literatura, Calvino realiza la conflictiva pregunta: ¿sería posible construir una máquina que supliera al escritor aprovechando las posibilidades ofrecidas por la combinatoria? Lo que le importa no es tanto la viabilidad real de tal construcción como la posibilidad teórica y lo que ello implica[155]. Si "escribir es sólo un proceso combinatorio entre unos elementos dados"[156], la figura del autor, tal como la venimos concibiendo, estaría abocada a la extinción. De distinta forma este problema es abordado por Ricardo Piglia y Héctor Abad Faciolince en *La ciudad ausente* y *Basura*, respectivamente.

Pero retorna el problema del grado o la intensidad. De manera tradicional, estas combinaciones han sido más o menos inconscientes; lo que hacen los narradores contemporáneos con intereses metaficcionales (Borges, Beckett, o el mismo Calvino, entre otros) es exacerbar las posibilidades del juego y, por supuesto, explicitar la existencia de un arte combinatoria que rige los designios del texto. Calvino, en *El castillo de los destinos cruzados* desarrolla la idea de "utilizar las cartas del tarot como una máquina narrativa combinatoria"[157]. Presenta en dos historias paralelas, aunque

[154] Ib., p. 217. Cf. George Steiner, *Gramáticas de la creación*, Madrid, Siruela, 2001.

[155] Calvino, "Cibernética y fantasmas", art. cit., pp. 218-223.

[156] Ib., p. 225.

[157] Italo Calvino, "Nota preliminar", en *El castillo de los destinos cruzados*, ed.

distintas e independientes, a unos personajes que coinciden –unos en un castillo, otros en una taberna– y que, misteriosamente, han perdido la facultad de hablar[158]. Los personajes construyen sus propias historias mediante una baraja de cartas del tarot (la Visconti para *El castillo* y la de Marsella para *La taberna*) en un proceso que se vuelve potencialmente infinito, por cuanto, al terminar, "sus manos desparraman las cartas, mezclan la baraja, vuelven a empezar desde el principio"[159]. Lo que pretende demostrar el autor con este juego es que las posibilidades narrativas son reducidas, que existe una cantidad limitada de motivos que se ordena de forma diversa, pero que en el fondo todas las historias están construidas con el mismo material: esos motivos representados en su obra por las cartas del tarot. La peculiar relación que se establece entre las cartas que forman parte de cada una de las combinaciones suele cambiar el significado individual de cada una de ellas, con lo cual las posibilidades narrativas se tornan prácticamente infinitas:

> El cuadrado ha quedado enteramente cubierto de cartas de tarot y de cuentos. Todas las cartas de la baraja están desplegadas sobre la mesa. ¿Y mi historia no está? No consigo reconocerla en medio de las otras, tan apretado ha sido su entretejerse simultáneo. En realidad la tarea de descifrar las historia una por una me ha hecho descuidar hasta ahora la peculiaridad más sobresaliente de nuestro modo de narrar, a saber, que todo relato corre al encuentro de otro relato y mientras un comensal avanza en su fila, desde la otra punta se adelanta otro en sentido opuesto, porque las historias contadas de izquierda a derecha o de abajo hacia arriba pueden también leerse de derecha a izquierda o de arriba hacia abajo, y viceversa, considerando que las mismas cartas al presentarse en un orden diferente suelen cambiar de significado, y el mismo tarot sirve al mismo tiempo a narradores que parten de los cuatro puntos cardinales[160].

César Palma, trad. Aurora Bernárdez, Madrid, Siruela, 1999, pp. 9-15; la cita corresponde a la p. 10.

[158] Calvino publicó en 1969, de forma exenta, *El castillo de los destinos cruzados*, al que después añadiría *La taberna de los destinos cruzados*, en lo que conforma un solo volumen –con el título del primer relato–, publicado en 1973 por la editorial Einaudi.

[159] Calvino, *El castillo de los destinos cruzados*, óp. cit., p. 64.

[160] Ib., p. 57.

Entre las estrategias o *estratagemas* metaficcionales hay algunas que destacan especialmente, por su recurrencia, como la inclusión de historias dentro de historias, mediante una estructura de cajas chinas; se trata de la tradicional presencia de relatos intercalados en otra narración más amplia que le sirve de marco[161]. Es uno de los recursos con que los narradores de todos los tiempos han proporcionado profundidad a sus textos, con el que se consiguen distintos niveles de ficción, *más ficticios* los unos que los otros, a medida que se alejan de nuestra realidad o de la *realidad* primera de la ficción. Italo Calvino sondea la cuestión en "Los niveles de la realidad en literatura", donde, partiendo de la oración "Yo escribo que Homero cuenta que Ulises dice: 'Yo he escuchado el canto de las sirenas'", indaga las consecuencias que tal proliferación de niveles implica. Para el crítico y escritor, la novela occidental que nace en la Grecia helenista adopta la forma de una narración principal en la que se insertan relatos secundarios, contados por diversos personajes; este modelo es el característico de la narrativa antigua de India, donde las complicaciones serían incluso mayores[162]. La multiplicación de los distintos estratos de realidad puede existir incluso cuando en apariencia no la hay, puesto que toda narración es contada por un *Yo* que escribe, y ese *Yo escribo* constituye de por sí un nivel, con respecto al cual los demás estratos se sitúan[163]. Es más, en toda narración, incluso en las que no

[161] Ricardo Maliandi ha estudiado bien el procedimiento, como una de las principales manifestaciones de autorreferencialidad narrativa; cf. *La novela dentro de la novela*, óp. cit.

[162] Italo Calvino, "Los niveles de la realidad en literatura", en *Punto y aparte*, óp. cit., pp. 397-414; dicha idea aparece expresada en las pp. 409-410.

[163] "'Yo escribo.' Esta afirmación es el primero y único dato de realidad de que un escritor puede partir. 'En este momento yo estoy escribiendo.' Lo cual equivale también a decir: 'Tú, que estás leyendo, estás obligado a creer una sola cosa: que lo que estás leyendo es algo que alguien ha escrito en un momento anterior: lo que lees sucede en un universo especial que es el de la palabra escrita. Puede ser que entre el universo de la palabra escrita y otros universos de la experiencia se establezcan correspondencias de distinto tipo y que tú hayas de intervenir con tu juicio sobre dichas correspondencias, pero tu juicio sería siempre erróneo si leyendo tú creyeras entrar en relación directa con la experiencia de otros universos, que no sean el de la palabra escrita.' He hablado de 'universos de experiencia' y no de 'niveles de realidad', porque en el interior del universo de la palabra escrita se pueden localizar muchos niveles de realidad, así como en cualquier otro universo de la experiencia", ib., pp. 399-400.

los llevan, se pueden adivinar o imaginar dos puntos que la introducen[164].

Gérad Genette, por su parte, analiza, desde el punto de vista narratológico, esa existencia en los relatos de diversos niveles narrativos ("todo acontecimiento contado por un relato está en un nivel diegético inmediatamente superior a aquel en que se sitúa el acto narrativo productor de dicho relato"[165]), catalogándolos como *relato extradiegético* (primer nivel), *relato diegético* o *intradiegético* (segundo nivel) y *relato metadiegético* (tercer nivel). La narración metadiegética sería un relato en segundo grado –si bien no sería imposible mayor profundidad, es decir, un relato *meta*-metadiegético–, cuya presencia es rastreable desde los orígenes mismos de la narración épica.

El artificio, como hemos visto, es antiguo. Los personajes que en el *Quijote* leen la historia de *El curioso impertinente*, se tornan más reales ante el lector, que los siente más cercanos a sí, gracias a esa peculiar jerarquía vertebradora del texto, asentada en el axioma que postula que *será más real aquel personaje que menos veces leído o narrado sea*. No por arcaico ha dejado de tener vigencia en el siglo xx[166]; Macedonio, consciente de su valor metafictivo, lo propone como técnica fundamental para la ejecución de su proyecto antinovelístico: "En esta oportunidad insisto en que la verdadera ejecución de mi teoría novelística sólo podría cumplirse escribiendo la novela de varias personas que se juntan para leer otra, de manera que ellas, lectores-personajes, lectores de la otra novela personajes de ésta, se perfilaran incesantemente como personas existentes, no 'personajes', por contrachoque con las figuras e imágenes de la novela por ellos mismos leída. Tal trama de personajes leídos y leyentes con personajes sólo leídos, desarrollada sistemáticamente cumpliría una uniforme constante exigencia de la doctrina. Trama de doble novela"[167].

---

[164] Ib., p. 409.

[165] Gérard Genette, *Figuras III*, Barcelona, Lumen, 1989, p. 284.

[166] De hecho, Calvino subraya su proliferación en los últimos tiempos, sobre una base de naturaleza moral o epistemológica que se opone a la ilusoriedad del arte, al afán del realismo por conseguir que el lector o el espectador se olviden de que lo leído o visto forma parte de una representación compuesta por lenguaje, "Los niveles de la realidad en literatura", art. cit., p. 404.

[167] Macedonio Fernández, *Museo de la novela de la Eterna*, ed. a cargo de Fernando Rodríguez Lafuente, Madrid, Cátedra, 1995, p. 422.

Quizá sea aconsejable ser estrictos en cuanto a la metaliterariedad del recurso, pues no creemos que toda proliferación de relatos, unos dentro de otros, sea ya de por sí metaficcional, a menos que haya una exhibición ostentosa de dicha multiplicación (como en los relatos que se repiten ad infinítum) o que, sin haberla, se produzca alguna interferencia metaléptica entre los niveles en cuestión; de lo contrario podríamos llegar al absurdo de considerar metafictivo todo discurso indirecto (*yo digo que ella dijo*), por la actuación como marco de una oración con respecto a la otra. También dependerá del modo en que se efectúe la inserción: un personaje que lee una historia –donde ya la tematización del acto de la lectura por sí misma revela cierta autoconsciencia y sugiere una representación abismada–, sobre todo si existe la posibilidad de que lo leído se proyecte sobre su propia vida, posee mayor carga metafictiva que la inclusión de un relato oral donde la proyección no sea factible.

Un caso particular de yuxtaposición es el de la digresión, no por el efecto de acumulación de historias de las cajas chinas, que, evidentemente no llega a producirse, sino porque la ruptura del hilo narrativo tiende a subrayar el carácter artificial de la narración, colocándose a mitad de camino entre la *dénudation* y la proliferación de discursos[168]. Habrá que atender, eso es cierto, al uso que el narrador haga de la digresión, pues dependiendo de en torno a qué gire la reflexión se podrá intensificar o reducir el efecto develador de aquella; pero no hay más que pensar en la temprana utilización que hace Laurence Sterne para comprender que lo digresivo puede mostrar al lector aspectos relacionados con la técnica narrativa o incitarlo a la toma de conciencia de la condición de su lectura, provocando así cierta pérdida de la ilusoriedad de la ficción[169].

---

[168] Cf. VV. AA., *La novela digresiva en España. Actas del XII Simposio Internacional sobre Narrativa Hispánica Contemporánea*, El Puerto de Santa María, Fundación Luis Goytisolo, 2005.

[169] En la narrativa española más reciente es paradigmática la utilización de dicha técnica a manos de Enrique Vila-Matas; cf. Catalina Quesada Gómez, "Apostillas a *Bartleby y compañía*. La comunicación literaria vinculada a la novela digresiva", ib., pp. 83-95.

Otro de los procedimientos cruciales es el de la develación, mostradora de los entresijos del narrar, que deja al descubierto la estructura narrativa. La crítica norteamericana emplea la expresión *laying bare* ("lays bare its condition of artifice"; "lays bare the conventions of realism"[170]) para designar tal actitud develadora, que podríamos traducir por 'dejar al descubierto', 'descubrir', 'desnudar' o incluso 'develar'. La cercanía o coincidencia de esta expresión con lo que, en "Thématique", Boris Tomachevski denomina *dénudation* es palpable: "Poner al desnudo un procedimiento, esto es, utilizarlo fuera de su motivación tradicional, equivale a hacer una demostración del carácter literario de la obra, del mismo tipo que el 'escenario en el escenario'"[171]. Se trataría de utilizarlo fuera de su motivación tradicional (realista o estética, distingue Tomachevski[172]), llamando así la atención sobre su convencionalismo: "Existen dos actitudes literarias en relación a la perceptibilidad de los procedim[ie]ntos empleados. La primera, característica de los escritores del siglo XIX, trata de disimularla. El sistema de motivación tiende a hacer invisibles los procedimientos literarios y a desarrollar el material de

[170] "Deja al descubierto su condición de artificio"; "deja al descubierto las convenciones del realismo". Waugh, óp. cit., pp. 4 y 18.

[171] Boris Tomachevski, "Temática", en Tzvetan Todorov (ed.), *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, Buenos Aires, Ediciones Signos, 1970, pp. 199-232; la cita corresponde a la p. 219.

[172] Esa distinción entre *motivación realista* y *motivación estética* parece venir suscitada por los caracteres generador y develador de la ilusión, respectivamente. Así, a partir de una obra guiada por la motivación realista "exigimos una ilusión elemental: por muy convencional y artificial que ella sea, debemos percibir la acción como verosímil. Este sentimiento de verosimilitud es extremadamente fuerte en el lector ingenuo, quien puede llegar a creer en la autenticidad del relato y persuadirse de que los personajes existen realmente", ib., p. 215. Pero incluso lectores no tan cándidos exigen esa verosimilitud: "Para un lector más avisado la ilusión realista toma la forma de una exigencia de verosimilitud; perfectamente consciente del carácter inventado de la obra, él exige con todo una cierta correspondencia. Ni siquiera los lectores familiarizados con las leyes de la composición artística pueden sustraerse psicológicamente a esta ilusión", ib., p. 216. De modo que la ilusión está presente, bien por confianza excesiva (ingenua), bien por exigencia del lector. Cuando el autor atenta contra dicha ilusión, se estará guiando por la motivación estética: "La negación del carácter literario de la obra dentro de la obra misma es una expresión de la motivación realista que encontramos con frecuencia. Es bien conocida la frase: 'Si esto ocurriera en una novela, nuestro héroe habría obrado así, pero como estamos en el mundo real, lo que ocurrió fue lo siguiente, etc.' Pero el hecho mismo de referirse a la forma literaria confirma las leyes de construcción estética", ib., p. 219.

la manera más natural posible, es decir, imper[c]eptible. La segunda actitud no intenta disimular el procedimiento e incluso tiende a evidenciarlo. Si el escritor, que acaba de comunicarnos los pensamientos secretos del protagonista, interrumpe el discurso y se justifica alegando que no ha podido oír el final, no estamos frente a una motivación realista sino a una exhibición –o, mejor aún, a una puesta al desnudo– del procedimiento"[173]. Curiosamente Tomachevski no interpreta, como lo hará la crítica con posterioridad, ese desenmascaramiento del artificio en términos de autoconsciencia, sino de ridiculización: "¿Para qué se evidencia un artificio? Cuando se intenta enmascarar un procedimiento perceptible, produce una impresión cómica, en detrimento de la obra. Sólo se justifica estéticamente el procedimiento perceptible cuando lo es intencionalmente: de allí que el autor lo haga visible para evitar el efecto ridículo"[174].

Pero la figura retórica que más indudablemente se muestra metaliteraria es la metalepsis, definida por Gérard Genette en *Figures III* (1972) como una transgresión de niveles: "el paso de un nivel narrativo al otro no puede asegurarse en principio sino por la narración, acto que consiste precisamente en introducir en una situación, por medio de un discurso, el conocimiento de otra situación. Toda forma de tránsito es, si no siempre imposible, al menos siempre transgresiva"[175]. Cualquier intromisión del narrador o del narratario extradiegético en el universo diegético, o de personajes diegéticos en el universo metadiegético, supone un cuestionamiento de los límites, la constatación de que las fronteras entre el mundo desde el que se cuenta y el mundo del que se cuenta son movedizas. De ahí el estupor que nos provoca tal figura: "lo más sorprendente de la metalepsis radica en esa hipótesis inaceptable e insistente

[173] Ib., p. 227.

[174] Ib., p. 228. Trasladando el símil al ámbito cinematográfico, no se trataría de que se vean los micrófonos por negligencia, como podría suceder en una mala telenovela, sino de que el director nos los quiera mostrar. El efecto cómico se produce en el primer caso, pero no en el segundo.

[175] Genette, *Figuras III*, óp. cit., p. 289. El crítico define también lo que se ha llamado *metalepsis del autor*, que es la figura narrativa que consiste en fingir que el poeta "produce él mismo los efectos que canta". Cf. Frank Wagner, "Glissements et déphasages. Note sur la métalepse narrative", *Poétique*, 130 (2002), pp. 235-253.

de que lo extradiegético tal vez sea ya diegético y de que el narrador y sus narratarios es decir, ustedes y yo, tal vez pertenezcamos aún a algún relato"[176].

En *Métalepse* (2004) desarrolla, in extenso, las posibilidades artísticas (literarias y cinematográficas) que ofrece la figura: "La relation entre diégèse et métadiégèse fonctionne presque toujours, en fiction, comme relation entre un niveau (prétendu) réel et un niveau (assumé comme) fictionnel, par exemple entre le niveau où Schéhérazade divertit son roi de ses contes quotidiens et celui où se situe chacun de ces contes: la diégèse fictionnelle apparaît ainsi comme 'réelle' par rapport à sa propre (méta)diégèse fictionnelle"[177]. Y amplía el concepto, a la luz de las prácticas literarias contemporáneas, de lo que en la retórica clásica no podía haber sido concebido: la antimetalepsis.

> Puisque la théorie classique n'envisageait sous le terme de *métalepse* que la transgression ascendante, de l'auteur s'ingérant dans sa fiction (comme figure de sa capacité créatrice), et non, à l'inverse, de sa fiction s'immiscant dans sa vie réelle (mouvement qui, je crois, n'illustre aucune idée classique de la création littéraire ou artistique), on pourrait qualifier d'*antimétalepse* ce mode de transgression auquel la rhétorique ne pouvait guère penser – à condition de n'y voir qu'un cas particulier de la métalepse.
>
> Ce mode, ou sous-mode, qui va nous occuper maintenant, répond évidemment mieux à notre conception – disons romantique, postromantique, moderne, postmoderne – de la création, qui accorde volontiers à celle-ci une liberté, et à ses créatures une capacité d'autonomie que l'*éthos* classique, plus terre à terre ou plus timide, ne concevait guère : ce qu'on voit, par exemple, dans le topos, aujourd'hui banal, des personnages de roman échappant peu à peu à l'autorité de leur créateur, et plus largement de l'œuvre rétroagissant sur l'artiste[178].

[176] Genette, *Figuras III*, óp. cit., p. 291.

[177] "La relación entre diégesis y metadiégesis funciona casi siempre, en la ficción, como relación entre un nivel (pretendidamente) real y un nivel (asumido como) ficcional, por ejemplo, entre el nivel donde Schéhérezade entretiene al rey con sus cuentos diarios y aquel donde se sitúa cada uno de esos cuentos: la diégesis ficcional aparece así como 'real' en relación con su propia (meta)diégesis ficcional". Gérard Genette, *Métalepse. De la figure à la fiction*, Paris, Éditions du Seuil, 2004, pp. 25-26.

[178] "Ya que la teoría clásica no consideraba con el término de *metalepsis* más que la transgresión ascendente, del autor ingiriéndose en su ficción (como manifestación de su capacidad creadora), y no al revés, de la ficción inmiscuyéndose en la vida real (movimiento que creo no ilustra ninguna idea clásica de la

La metalepsis, entendida en sentido amplio, o la antimetalepsis, si consideramos las anteriores precisiones genettianas, constituye, por tanto, uno de los ejes fundamentales de la práctica metaliteraria, auténtico *leitmotiv* en las obras aquí sometidas a examen.

---

creación literaria o artística), se podría calificar de antimetalepsis este modo de transgresión en el que la retórica no podía apenas pensar –a menos que no viera en él más que un caso particular de la metalepsis–.

"Este modo o submodo, que nos va a ocupar ahora, responde evidentemente mejor a nuestra concepción –digamos romántica, post-romántica, moderna, posmoderna– de la creación, que otorga fácilmente a aquella una libertad y a sus criaturas una capacidad de autonomía que el *éthos* clásico, más soterrada o más tímidamente, no podía siquiera concebir: aquella que se ve, por ejemplo, en el tópico, hoy banal, de los personajes de novela escapando poco a poco de la autoridad de su creador, y más ampliamente el de la obra que tiene un efecto retroactivo sobre el artista". Ib., p. 27.

Segunda parte

LA METANOVELA HISPANOAMERICANA EN EL ÚLTIMO TERCIO DEL SIGLO XX

INTRODUCCIÓN

Afirmaba Robert Alter que es posible la existencia de novelas convencionalmente realistas, con ataques de autoconsciencia –auténticos islotes de ella–, tal y como sucede en algunas novelas del XIX; pero que una novela plenamente autoconsciente es aquella en la cual, de principio a fin, a través del estilo, del manejo del punto de vista, de los nombres y palabras impuestos a los personajes, del modelo de la narración, la naturaleza de los personajes y lo que les acontece, es posible percibir la existencia de un esfuerzo constante por trasladar un sentido del mundo ficcional, entendido como construcción del autor que se erige contra el trasfondo de la tradición y la convención literaria[1]. A diferencia de esta última –novela autoconsciente, autorreflexiva o metanovela, como aquí la denominaremos–, las primeras no pasan de ser novelas con *indicios* de autoconsciencia, autorreflexividad, metaliterariedad, etc. Es aquel, el metanovelesco, el tipo de obras que aquí será considerado, siendo nuestra pretensión la de realizar un recorrido por él durante el período fijado, el último tercio del siglo XX, que nos permitirá obtener conclusiones en lo relativo al modo de manifestarse *esa otra gran tradición*, la de la metanovela hispanoamericana, analizando sus distintos modos de ser y de comportarse. No es completo por la ausencia de autores y obras que perfectamente podrían haber incrementado la nómina de los estudiados –muy notorio en el caso de Guillermo Cabrera Infante, pero también en los de *Cien años de soledad*, algunas obras de Vargas Llosa, Onetti, Roa Bastos, Carlos Fuentes, Sergio Pitol, Néstor Sánchez, Osvaldo Lamborghini...–, que, para evitar una excesiva dispersión han quedado, de momento, fuera de nuestro trabajo. Futuros ensayos podrían (y deberían)

[1] Alter, óp. cit., p. xi.

continuar en esa dirección, completando así lo ya iniciado en este.

Partimos de Macedonio porque entendemos que es figura capital en el siglo XX (y, como asegura Piglia, del XXI); al margen de factibles influencias, muy visibles en ocasiones, menos en otras –angustiosa cuestión esta la de los magisterios e influjos–, consideramos que cualquier estudio sobre la metanovela hispanoamericana, si admitimos que tal cosa, como unidad exista, ha de arrancar obligatoriamente de él. Después vendrá Borges, cuyas aportaciones metaficcionales han sido ampliamente estudiadas –especialmente llamativo es el interés de la crítica foránea por su faceta metafictiva–, pero antes estuvo esa figura señera y extraña de Macedonio, con una *novela* como el *Museo*, que tal vez no lo sea del todo (novela), pero de la que, en cualquier caso, no se puede afirmar que no sea metanovela. Su teoría de la *Belarte conciencial*, sistemáticamente desconocida por los teorizadores de la literatura autoconsciente, merece, insistimos, abrir un estudio sobre la misma. Ni que decir tiene que también la de Cortázar es una entidad puntera en estas lides que, como Borges, ha gozado del favor y la atención de los teóricos de lo metafictivo, en especial, por el papel concedido en su obra al lector. Pero, puestos a elegir, manifestamos nuestra preferencia por Macedonio para fijar los orígenes de la metanovela del último tercio del XX, porque en él, como señalábamos a propósito del *Quijote*, prácticamente ya todo se encuentra.

Aceptando los postulados de Gérard Genette en lo referente a las relaciones de transtextualidad, creemos viable la adscripción de ciertas *novelas* hispanoamericanas, en virtud de la architextualidad, a un macrogénero metanovelesco caracterizado por su tendencia a minar las asentadas bases del realismo narrativo, concebido, claro está, sensu lato y no como el arte de un período histórico concreto, de una época (la que, dicho de un modo no poco simplista, se podría enmarcar entre Romanticismo y Naturalismo). Como se sabe, para la literatura hispánica, esta época abarca la segunda mitad del siglo XIX (afinando, el último tercio) pero en el resto de Europa fue anterior. Como técnica de representación artística, el término *realismo* resulta, no

solamente en la literatura, harto problemático, por la perplejidad que suscita el hecho de que pueda el arte ser *realista*. Dependerá, bien es cierto, del concepto de realismo que manejemos. Formado sobre el latín *res* ('cosa'), *realismo* sirve para designar el arte que intenta reflejar el mundo externo, de los objetos o cosas; la obra de arte habrá de presentar con la mayor fiabilidad posible el entramado de seres y cosas que conforma la realidad. En filosofía, el realismo es una corriente que se opone al idealismo y que defiende la existencia de una realidad que es por sí misma, sin necesidad de que el pensamiento humano la piense o la proyecte. En esa misma línea, nos encontramos con el problema de si es posible un arte objetivo, que hable del mundo tal y como es, o si, por el hecho de ser una actividad humana, concebida por sujetos, solo la subjetividad es posible. En Alemania, hacia 1925, surge un movimiento pictórico de filiación realista pero también vinculado con el expresionismo (si bien no de forma tan clara como *Die Brücke* o *Der blaue Reiter*), que, precisamente, se denomina *Neue Sachlichkeit* (*Nueva Objetividad*). Ese mismo año Franz Roh publica su libro *Realismo Mágico*, con el que designa una de las modalidades de la Nueva Objetividad y que, después, serviría para denominar al estilo de ciertas novelas hispanoamericanas de la segunda mitad del XX. Si los términos no eran ya de por sí bastante imprecisos, la presencia del adjetivo incrementa las dificultades hasta el punto de crear verdaderos oxímoros (real/mágico).

La posmodernidad, como antes la vanguardia, va a poner en solfa estas nociones. De ahí nuestra pretensión de mostrar la pertenencia de cada una de las obras de las que nos ocupamos a una categoría general *metanovelesca*, que es posible definir a partir de su confrontación en bloque con la novela tradicional, *legible* según los parámetros del realismo literario, cuyo rasgo definitorio por antonomasia sería el de la verosimilitud. Las metanovelas que aquí analizaremos se cuadran ante esa concepción de la literatura, con una decidida pretensión de negarlas, de tal modo que no sería descabellado concebirlas como paródicas con respecto a aquellas; para esto, sin embargo, se hace obligado ampliar el concepto de *hipertextualidad* genettiano, e

incluso el de *parodia* que maneja Linda Hutcheon, como apuntábamos con anterioridad.

Nuestra consideración de la relación hipertextual será amplia, de tal modo que concebimos el hipotexto con respecto al cual se distanciaría la categoría metanovelesca, no solo como hipogénero, sino incluso como *macro*-hipogénero, un saco lo suficientemente amplio como para que pueda albergar en su seno a toda novela realista que se guíe por los principios ya expuestos. Partimos de la hipótesis de eso que Roland Barthes denomina hipogénero "clásico-legible-realista" que constituirá, pues, el punto de partida para el hipergénero metanovelesco[2]. No creemos caer, pese a todo, en una reductora oposición binaria, porque la heterogeneidad de que dicho hipergénero metanovelesco hace gala impide toda oposición frontal y unánime. Permítasenos, sin embargo, la hipótesis, casi como formulación especulativa a priori, poseedora de innegable afán por organizar el caos en un orden que, pronto, la diversidad de las prácticas metanarrativas hará saltar en pedazos.

Los orígenes vanguardistas: Macedonio Fernández

Macedonio Fernández (Buenos Aires, 1874-1952) es, sin lugar a dudas, una de las figuras señeras de la literatura hispanoamericana, uno de esos *raros* de las letras que se ha convertido en objeto de culto, en escritor idolatrado por una minoría devota, mientras que la ingente mayoría lo ha desconocido, acaso por las dificultades para penetrar en su obra, acaso por la exigencia de Macedonio de lectores competentes (*lectores autónomos*, los llamará). Él fue el primero en Hispanoamérica en cuestionarse la manera tradicional de novelar, en replantear las relaciones entre el lector y la obra, la vida y la ficción; de ahí la afirmación de

[2] Gustavo Guerrero establece este mismo tipo de filiación paródica entre la obra de Severo Sarduy y el hipogénero realista, además de la relación con la poética barroca. Sus consideraciones nos han hecho revisar nuestra postura inicial, que se ha visto enriquecida con su aguda aportación. Cf. el capítulo V, "Transtextualidad", en concreto el apartado "Architextualidad e hipertextualidad: género y transformación genérica", en *La estrategia neobarroca. Estudio sobre el resurgimiento de la poética barroca en la obra narrativa de Severo Sarduy,* Barcelona, Ediciones del Mall, 1987, pp. 184-195.

Emir Rodríguez Monegal, para quien con *Museo de la novela de la Eterna*, "crea la primera novela lúcidamente vuelta sobre su propio discurso narrativo, la primera antinovela latinoamericana. De Macedonio Fernández arranca, pues, toda esa corriente de la antinovela que habrá de convertirse, en los años 60, en lo que he llamado la novela del lenguaje"[3]. Nuestro interés por Macedonio reside precisamente en su condición de fundador de toda una estirpe de escritores innovadores del novelar, acaso un cauce que ha fluido paralelo, cuando no soterrado, con respecto a la práctica novelística acostumbrada y que, en ocasiones, con ciertos escritores del *boom*, hasta ha merecido la atención masiva de los lectores. Fue Macedonio, parafraseando las palabras que Borges le dedicara a Lugones, *viva almáciga* de recursos anti-novelísticos, metaficticios y autoconscientes para los novelistas del siglo XX y de los tiempos venideros, sirviéndonos su obra para constatar que el *juego* metafictivo es vehículo apropiado para contenidos de índole filosófica o metafísica y no mero entretenimiento de escritores vacuos. En Macedonio, como después en tantos otros, pero en él primero, el abismo de la representación especular provoca vértigo: el vértigo de la existencia.

Aunque es indiscutible que la obra macedoniana ha recibido en los últimos años intensa y penetrante atención por parte de estudiosos y críticos –en especial, a partir de que Adolfo de Obieta, su hijo, se encargara de *recuperarla*–, que ya poco nuevo sobre Macedonio queda por decir, consideramos interesante retomar aquí tan desgarbada y apasionante figura modificando el enfoque. Si, sistemáticamente, se lo ha estudiado de forma exenta o, en todo caso, vinculado con sus coetáneos argentinos, presuntos integrantes de una generación a la que parece que Macedonio nunca llegó a pertenecer, proponemos ahora un análisis distinto, establecedor de analogías más o menos visibles con postreros renovadores de la narrativa hispanoamericana. Esto último ya fue planteado por Jo Anne Engelbert cuando rastreó la continuidad entre la obra pionera de Macedonio y las aportaciones de la *nueva novela* en los se-

[3] Emir Rodríguez Monegal, *El boom de la novela hispanoamericana*, Caracas, Monte Ávila, 1972, p. 60.

senta y los setenta[4], pero su estudio necesita ser revisado, ampliado, añadiendo la producción literaria posterior y, ahora que ha concluido el siglo xx, mirándolo desde una nueva perspectiva. El examen que aquí planteamos de su obra es, en cierto modo, anacrónico, por cuanto aplicaremos una terminología y una visión crítica –la expuesta en la primera parte– que no surge hasta años después de su muerte; es más, entre los primeros estudios sobre la metaficción y la narrativa autoconsciente, aparecidos en los setenta en Norteamérica, y los textos de Macedonio que ya en la década de los veinte aspiraban a la Belarte conciencial, se interpone medio siglo. Tal y como subrayaba Alicia Borinsky a principios de los setenta, las ideas estéticas de Macedonio han gozado de una mayor repercusión ahora que en la época en que se formularon[5].

El lugar prominente de Macedonio como iniciador de la novela autoconsciente en Hispanoamérica[6] ha sido destacado por Nélida Salvador, en su trabajo *Macedonio Fernández, precursor de la antinovela*. Sus planteamientos antinovelísticos van de la mano de una duda extrema acerca de lo real –con su lógica, su causalidad, sus verdades contundentes, con su presunta organicidad–; un replanteamiento de lo que rodea al autor que tiene como correlato en la obra literaria "el fragmentarismo, el carácter inconcluso de sus libros, siempre prometedores de lo que 'todavía vendrá'"[7], la amalgama genérica, la puesta en práctica de la teórica heterogeneidad novelística, en un hacer literario el suyo que, a medio y largo plazo, terminaría sentando cátedra:

---

[4] Jo Anne Engelbert, *Macedonio Fernández and the Spanish American New Novel*, New York, New York University / Center for Inter-American Relations, 1977.

[5] Alicia Borinsky, "Macedonio: su proyecto novelístico", *Hispamérica*, I, 1 (1972), pp. 31-48. Este artículo pasará a ser, con añadidos y recortes, el capítulo "Arte novelístico. La obra abierta", en *Macedonio Fernández y la teoría crítica. Una evaluación*, Buenos Aires, Corregidor, 1987.

[6] Hablamos de Hispanoamérica, cuando en realidad deberíamos referirnos a la literatura escrita en español, pues quién podrá negar el papel de Macedonio, junto a Felisberto, Borges, Cortázar, Sarduy... en la creación (anti)novelística de escritores españoles como Juan Goytisolo o Enrique Vila-Matas, por citar tan solo dos de los ejemplos más palpables.

[7] Nélida Salvador, *Macedonio Fernández: precursor de la antinovela*, Buenos Aires, Plus Ultra, 1986, p. 22.

> Cabe destacar que ese constante entrelazarse de la actividad creadora con la teorización sobre el propio crear, es una actitud no frecuente y quizás única en las letras argentinas. La preceptiva había encontrado siempre los casilleros indispensables para ubicar, por un lado, el quehacer ficticio que es la literatura, y por otro, las teorizaciones acerca de la misma que pertenecen al plano de la crítica y del ensayo. Macedonio Fernández entremezcla, de un modo inédito hasta entonces, la tarea de ensayista con la de novelista, la de filósofo con la de humorista. De tal manera descalabra la concepción tradicional sobre géneros y especies poéticas, para darnos en su estructura renovada, una novela que encierra no solamente la forma en que el autor la va plasmando sino las reflexiones teóricas que éste elabora acerca del arte de narrar[8].

Ya sus primeras obras en prosa estaban construidas con técnica fragmentaria: suponían una acumulación de reflexiones de índole metafísica, de paradojas más o menos humorísticas, de digresiones que sitúan al lector en la difícil situación de dilucidar qué sucede con el libro que está leyendo. *No toda es vigilia la de los ojos abiertos* (Buenos Aires, Manuel Gleizer, 1928), subtitulada *Arreglo de papeles que dejó un personaje de novela creado por el arte. Deunamor el No-Existente Caballero, el estudioso de su esperanza*, estaría en esa línea; como también lo está, al año siguiente, *Papeles de Recienvenido* (Buenos Aires, Editorial Proa, 1929), obra miscelánea, como la anterior, en la que el predominio de la digresión sobre la narratividad es utilizado como elemento distorsionador de la lectura. En 1944 Macedonio reeditará esta obra, ampliada con la sección *Continuación de la Nada.*

La relación entre *Una novela que comienza* (1941) y obras muy posteriores como *Si una noche de invierno un viajero* (1979), de Italo Calvino, resulta más que visible, no solamente por la concepción de la novela como sucesión de fragmentos, sino, sobre todo, por el cuestionamiento que los autores realizan del novelar. El título no ilustra lo que el lector va a encontrar –o lo hace tan solo de una determinada forma–, pues la novela ni siquiera pasa de los prolegómenos, integrada como está por los cincuenta prólogos que anteceden a esa novela anunciada que nunca llega. Pero llega, por cuanto la novela es la inminencia de sí misma y el diálogo con el lector acerca de esa circuns-

[8] Ib., p. 25.

tancia: "El diálogo con el lector se hace obsesivo, presencia constante; Macedonio define a su interlocutor como *lector autónomo*, que discute con el autor, es el *actante* que configura la versión definitiva del texto; se describen los problemas que encontrará el propio lector para organizar la lectura adecuada, la única posible, el *mandala* que se oculta en el negro sobre el blanco; el autor confiesa los límites de su expresión, la concepción fragmentaria de su escritura, la reiterada divagación respecto a lo que escribe que se exhibe a la vista. Para Macedonio la novela perfecta, el relato, será la obra no concluida, la obra en realización; de ahí que *Una novela que comienza* se constituya a partir de prólogos, de comienzos, de novelas, o mejor, de proyectos de novelas, de obras haciéndose, escritas sólo para lectores de comienzos, los lectores perfectos"[9].

Una novela que comienza ve la luz en Santiago de Chile, adelantando algunos de los fragmentos que después integrarán *Museo de la novela de la Eterna*, publicada por Adolfo de Obieta en 1967. Es perceptible, tanto en la incipiente novela del 41 como en la ampliación de *Papeles de Recienvenido. Continuación de la Nada*, una reiteración de los rasgos que frecuentan su prosística, tales como el fragmentarismo o la condición de obras inacabadas; características estas que se intensificarán en *Museo de la novela de la Eterna*, cuyo prólogo final ("Al que quiera escribir esta novela") anticipa, no sin sorna, el concepto de *obra abierta* definido por Umberto Eco: "Lo dejo libro abierto: será acaso el primer 'libro abierto' en la historia literaria, es decir que el autor, deseando que fuera mejor o siquiera bueno y convencido de que por su destrozada estructura es una temeraria torpeza con el lector, pero también que es rico en sugestiones, deja autorizado a todo escritor futuro de impulso y circunstancias que favorezcan un intenso trabajo, para corregirlo y editarlo libremente, con o sin mención de mi obra y nombre. No será poco el trabajo. Suprima,

[9] Fernando Rodríguez Lafuente, "Introducción", en Fernández, *Museo de la novela de la Eterna*, óp. cit., pp. 11-129; la cita corresponde a la p. 39. Es notorio en Macedonio el mimetismo con respecto al proceso, tal y como Hutcheon apunta. El develamiento metafictivo de las estructuras narrativas se torna casi innecesario, al permanecer el andamiaje a la vista, al fingir el narrador que la obra se va creando ante nosotros.

enmiende, pero, si acaso, que algo quede"[10]. Esta forma de enfrentarse al hecho literario, si infrecuente para la época, incluso para el período vanguardista, se volverá habitual en el ámbito narrativo años más tarde. La crítica ha destacado de la obra de Macedonio esa capacidad suya para llevar a la práctica lo mismo que teoriza, en el momento mismo de la teorización; esta circunstancia lo diferenciaría de tantos manifiestos de vanguardia, en los que el contenido, la mayoría de las veces, no tenía repercusión en la elaboración formal del texto. Y el ofrecimiento al lector –así sea un lector especializado– para convertirse en coautor del texto, mediante su propia lectura, devendrá circunstancia frecuente pasado el tiempo, pero fue novedoso en la época. De ahí que Nélida Salvador considere a Macedonio un auténtico *precursor de la antinovela*, que se anticipa claramente a corrientes innovadoras –como el *nouveau roman*– que, a partir de 1950, fomentarían la ruptura con toda fórmula anquilosada de la narrativa tradicional[11]. O que lo vincule con otras propuestas novedosas, como la de Bertold Brecht en teatro, con su teoría del "extrañamiento" y el afán por desanestesiar al espectador y recordarle su condición de tal[12]. Con Macedonio, como antes con Darío y después con una pléyade ingente de escritores, la literatura hispanoamericana se abre al mundo occidental, deja de mirarse el ombligo a la manera en que se hace en la *literatura de la tierra* –se replegará también sobre sí, pero de otra forma– y late al par que las literaturas europea y norteamericana; se hermana con los postulados vigentes en la literatura occidental y, en este caso, hasta se permite el lujo de anticiparse.

De Macedonio sigue teniendo vigencia, sobre todo, su radical alejamiento de toda teoría de verosimilitud en el Arte. Si durante siglos los literatos se han esforzado por ofrecer situaciones que realmente *pudieran haber ocurrido*, a Macedonio no solo no le interesa hacerlo, sino que as-

[10] Fernández, *Museo de la novela de la Eterna*, óp. cit., p. 421. No debemos olvidar que incluso en la Edad Media, por no estar el concepto de autoría tan asentado como lo estará a partir del siglo XV, tenemos propuestas *semejantes*; carecen, sin embargo, como es lógico, de la ironía y el humor del argentino.

[11] Salvador, óp. cit., pp. 108-109.

[12] Ib., pp. 116-117.

pira justo a todo lo contrario; y, por supuesto, lo explicita. Conocidos son sus ataques al realismo, al que contrapone la *inventiva* como estética; pero es la suya una invención increíble, sin asideros en la realidad, con la que no quiere relación alguna, vinculada más bien con la Imposibilidad. En el prólogo "Andando" aludirá a la *Imposibilidad como criterio del Arte*: "Novela en que la Imposibilidad, de situaciones y caracteres, que es el criterio para clasificar algo como artístico sin complicación de Historia, ni Fisiología, se ha cuidado tanto, que nadie, ningún conocedor cotidiano de imposibles, ninguno a quien le sean familiares, podrá desmentir la constante fantasía de nuestro relato alegando que hechos o personajes los tienen vistos enfrente o a la vuelta"[13].

Frente a lo probable y posible, el imposible macedoniano. Y frente a aquellos autores empeñados en recuperar el *gusto por contar historias*, otros han sentido, como Macedonio, eso que más recientemente se ha llamado el *asco de relatar*[14]. Ortega, impregnado por el ambiente vanguardista y adelantándose a lo que habría de suceder, anunciaba en *Ideas sobre la novela* el desplazamiento experimentado por el género desde la narración pura a la rigurosa presentación, en un momento en el que no interesa tanto la peripecia de los personajes como su sola presencia[15]. Aunque se tiende a ver en Macedonio a una figura aislada, una personalidad tan excepcional que no admite inclusión en grupos ni filiaciones, conviene no perder de vista sus vínculos iniciales con el movimiento vanguardista argentino –ultraísmo o martinfierrismo–, con los poetas y las revistas de vanguardia, como *Proa*, donde publicará algunos de sus escritos[16].

[13] Fernández, *Museo de la novela de la Eterna*, óp. cit., p. 146.

[14] Enrique Vila-Matas, *El mal de Montano*, Barcelona, Anagrama, 2002, pp. 200-202. Se trata, como es perceptible, del rechazo extremo de la narratividad tradicional, de la negativa a que las palabras contribuyan a crear una ilusión de verdad.

[15] Ortega y Gasset, óp. cit., pp. 19-20. Ya adelantábamos lo cercana que se encuentra la teoría de Ortega de la práctica macedoniana en cuestiones como la de la *autopsia* (el 'ver por uno mismo'), toda vez que, en otras, sus postulados se alejan de la realidad antinovelística. Remitimos de nuevo al libro de Ródenas de Moya, óp. cit., centrado en la autorreferencia en la novela vanguardista española.

[16] Cf. Mónica Bueno, *Macedonio Fernández, un escritor de Fin de Siglo. Genealogía de un vanguardista*, Buenos Aires, Ediciones Corregidor, 2000; Julio Prieto, *Desencuadernados: vanguardias excéntricas en el Río de la Plata. Macedonio Fernández y Felisberto Hernández*, Rosario, Beatriz Viterbo, 2002.

De hecho, su oposición frontal al realismo y la proclama de la necesidad de un arte autónomo, ya había constituido la bandera del creacionismo, con Vicente Huidobro a la cabeza. Pero la vanguardia, tanto en Argentina como en el resto de Hispanoamérica, tuvo, por lo general, un desarrollo mayor en poesía que en narrativa, de ahí la originalidad de Macedonio, que traslada y adapta esos planteamientos al terreno novelístico, a la Prosa de Personajes.

Técnicas (anti)narrativas desestabilizadoras

Resulta llamativo que los críticos que en los años setenta y principios de los ochenta teorizaron la narrativa metaficcional pasasen por alto la figura de Macedonio y sus "formas ficcionales de naturaleza conspirativa"[17]. Proveniente la mayoría del ámbito anglosajón, suele mencionar del hispánico a Cervantes, a Borges, a García Márquez, a Cortázar, a Cabrera Infante y poco más. Lo curioso es que, si leemos los textos macedonianos a la luz de esas aportaciones críticas, podríamos juzgar que están trazados para dar cabida a todos y cada uno de los presupuestos, técnicas o recursos metaficcionales consignados por aquellos, tal es su adecuación. Alicia Borinsky manifiesta, no sin cierta sorpresa, cómo algunos teóricos europeos –Tzvetan Todorov, Gérard Genette o Pierre Macherey, entre otros– habían sustentado sus investigaciones sobre preguntas previamente formuladas por Macedonio, o se habían maravillado ante determinados asuntos planteados por Borges, desconociendo que este los había heredado de aquel; es más, como si ni siquiera tuvieran noticia de la existencia del escritor argentino[18]. Muy acertadamente, cuando todavía no existían estudios en profundidad sobre la metanovela, Borinsky percibió distintos aspectos en la obra macedoniana que la situaban a la cabeza de los textos metafictivos y empleó para describirla una terminología a la que hoy la crítica nos tiene habituados, pero que no era

[17] Álvaro Abós, *Macedonio Fernández. La biografía imposible*, Buenos Aires, Plaza y Janés, 2002, p. 61.

[18] Borinsky, "Macedonio: su proyecto novelístico", art. cit., p. 46.

tan frecuente a comienzos de los setenta: su condición autística, la de la obra centrada en sí misma, llegando incluso a hablar de *literatura ensimismada*, sin referencias al mundo extra-artístico; la autorreflexividad y la capacidad para la mezcla de las tareas crítica y creativa; el papel peculiar del lector dentro del texto mismo; y, sobre todo, lo que ella denomina el *hacer literatura del intento de la literatura*, el dejar al descubierto el armazón de la novela y que eso forme parte de ella misma[19].

El desconocimiento de Macedonio Fernández por parte de la crítica de ámbitos no hispánicos ha llevado a muchos estudiosos a obviar su presencia hasta límites insospechados. Así, Fernando Toda Iglesia, en el estudio introductorio a su edición del *Tristram Shandy*, de Sterne, vincula directamente la *novedosa* concepción del lector mostrada por Cortázar en *Rayuela* con la práctica literaria de Laurence Sterne, pasando por encima de la figura de Macedonio. Sin rechazar el conocimiento efectivo y la asimilación de los textos de Sterne, en concreto de *Tristram Shandy*, que destacados escritores hispanoamericanos demostraron poseer –el de Cortázar es el caso más evidente, pero Fernando Toda, considera también posible su influjo en Borges, Lezama Lima o Cabrera Infante–, no podemos aceptar, sin más, el silenciamiento de Macedonio. Por eso, ante alguna de las tajantes afirmaciones del crítico[20], se hace obligado recordar que, en medio de esa línea que va de Sterne a los autores hispanoamericanos en cuestión, se sitúa, inexpugnable, Macedonio. Máxime, cuando el mismo autor reconoce, en *Papeles de Recienvenido*, la deuda con el autor irlandés[21].

[19] Ib., pp. 39-40, 42-43 y 46-47. Cf., también de la década del setenta, los trabajos de Noé Jitrik, *La novela futura de Macedonio Fernández*, Caracas, Universidad Central de Venezuela, 1973; Germán Leopoldo García, *Macedonio Fernández: la escritura en objeto*, Buenos Aires, Siglo xxi, 1975; y Waltraut Flammersfeld, *Macedonio Fernández (1874-1952). Reflexion und Negation als Bestimmungen der Modernität*, Frankfurt, Peter Lang, 1976.

[20] Cf. Fernando Toda Iglesia, "Introducción", en Laurence Sterne, *Vida y opiniones del caballero Tristram Shandy*, ed. a su cargo, trad. de José Antonio López de Letona, Madrid, Cátedra, 2000, pp. 7-59, en concreto el apartado "*Tristram Shandy* y la literatura en lengua española", pp. 47-51. Toda no menciona, sin embargo, al escritor barcelonés Enrique Vila-Matas, en cuyas obras es más que patente la presencia de Sterne.

[21] Cf. Naomi Lindstrom, *Macedonio Fernández*, Lincoln, Society of Spanish and

Hasta los procedimientos y técnicas metafictivos, autoconscientes o develadores de la ilusión narrativa que pudieran resultar más *recientes*, tuvieron su espacio en la narrativa macedoniana (muchos de los cuales, en efecto, ya habían sido empleados por Sterne en la mencionada *The Life and Opinions of Tristram Shandy Gentleman*). Así, los experimentos con la materialidad misma de la obra –alusiones a las páginas del libro, espacios y páginas en blanco[22], ostentación de los cambios de la tipografía, etc.– están presentes incluso el la *última novela mala*, cuyo capítulo IV, "Página de omisión", enuncia la ausencia de lo que debería ocupar la página citada:

> Ésta sería la página en que una novela del género de mala que se estime, responsable del género, haría un gran llamado a la percepción por el lector del "valor estético de contraste", a su deber de emocionarse por él –aunque ni en la vida ni en los autores ocurre emocionarse por el "contraste"– insertando y contraponiendo escenas y dichos del gozoso y apacible comenzar y seguir de los amores de Racq y Dina, todo risas y fácil entenderse, con el eterno enredo, contratiempos, desesperanzas, imposibilidades, dudas, de lo que paralelamente les va pasando a Adriana, Adolfo y el señor de Alto.
> Pero el autor, que conoce el contraste desde que nació a la Preceptiva en la Jerusalén de Tasso [...] y que no lo *sintió* nunca –(y que, aun más, cree que lo único que sienten los autores es la amargura y rebelión por su propia exigüidad emocional y esta impotencia es la única emoción que debieran cantar los poetas)–, tiene hoy un día descolorido y se desempeñaría mal. Pide indulgencia[23].

El fragmento reproducido desactiva doblemente la posible creencia alucinada de los lectores, no solo por las referencias a la página leída, sino por el conocimiento (y posterior negación) de las convenciones genéricas de que el autor hace gala. Además, con esa palinodia, el autor termina informando al lector de lo que presuntamente quería omitir, y el efecto irónico se multiplica. Por otro lado,

Spanish-American Studies, 1981, p. 104. También Fernando Rodríguez Lafuente lo coloca, con juicio certero, en el lugar de la tradición occidental que le corresponde; cf. art. cit., pp. 95-96.

[22] Cf. el fragmento "Blancos", en Milagros Ezquerro, *Leerescribir*, óp. cit., pp. 15-17.

[23] Macedonio Fernández, *Adriana Buenos Aires*, Buenos Aires, Corregidor, 1974, p. 97.

la recreación en los aspectos materiales de la obra supone un paso más en el ensimismamiento del texto[24].

De lo anterior se desprende la obligatoriedad de situar a Macedonio a la cabeza de los continuadores de Sterne en Hispanoamérica, a quien leyó, admiró y cuyas enseñanzas desarrolló en sus escritos. Con él coincide en la vocación digresiva de la narración, en la tematización y ficcionalización de los procesos de producción y recepción de la obra, en la recurrencia al efecto distanciador y develador de la ilusión y, en definitiva, a la derogación del pacto ficcional realista[25].

a) Ficción de lector y personaje autónomo

Sin lugar a dudas es el lector uno de los actantes básicos, por no decir el primordial, en la obra de Macedonio Fernández. El continuo diálogo con ese personaje al que denomina *lector*, susceptible de ir acompañado de una pluralidad de adjetivos (*salteado*, *seguido*, *de vidriera*...), conforma una de las mayores falacias: la de que el autor conversa con nosotros, lectores, de forma individual y personalizada. Ese lector que la obra contempla –lo que según la terminología crítica se denominaría *lector implícito (representado)*– y que, arteramente, invoca a la persona de carne y hueso que lee, termina logrando, en efecto, un estremecimiento del lector real, pues si uno y otro responden a realidades o irrealidades distintas, este último llega a creer que el autor se dirige a él cuando conmina al personaje-lector a implicarse en la obra: "La Novela [...] usa de los personajes operados o funcionados, no para hacer creer en ellos (realismo pueril), sino para hacer 'personaje' al Lector, atentando incesantemente a su certeza de existencia, por procedimientos que tratan de hacer desempeñarse como 'personas' a 'personajes' para, por contragolpe, hacer personaje al Lector"[26]. Alicia Borinsky matiza la naturaleza del trato entre ambos: "En Macedonio no se trata de una re-

[24] Cf. Borinsky, "Macedonio: su proyecto novelístico", art. cit., p. 46.

[25] Cf. Ricardo Piglia (ed.), *Diccionario de la novela de Macedonio Fernández*, Buenos Aires, FCE, 2000, pp. 94-95.

[26] Macedonio Fernández, *Teorías*, Buenos Aires, Corregidor, 1974, p. 248.

lación entre el narrador y el lector sino más directamente entre el autor y un lector"[27].

Se hace obligado recurrir a los teóricos de la recepción (o, en su caso, a los "teóricos del efecto estético") para dilucidar el estatus de los diversos lectores presentes en la obra macedoniana. Es claro que el lector real no posee interés más que para historiadores o sociólogos de la literatura, dado que no pertenece al ámbito textual (por eso, quizá, habría que revisar cuál es el estatus de ese lector presuntamente real al que Macedonio, en ocasiones, apela); entre ellos, a pesar de la abstracción o generalización que conllevan, podrían figurar el *archilector* (Michael Riffaterre), el *lector informado* (Stanley Fisch) o el *lector de la época*[28]. Frente a estos, el *lector ideal* o, incluso, el *lector pretendido* (Erwin Wolff) supondrían "construcciones que sirven para la formulación de los objetivos del conocimiento"[29]. Sin embargo, tanto unos como otros tienen detrás, en mayor o menor grado, un sustrato empírico, es decir, remiten a la realidad extraliteraria. No sucede lo mismo con el *lector implícito*, que "no posee una existencia real, pues encarna la totalidad de la preorientación que un texto de ficción ofrece a sus posibles lectores"[30], esto es, está enraizado en el texto, perteneciendo también a la ficción. Es interesante, para la cabal penetración en la obra macedoniana, la distinción que Wolfgang Iser establece entre el *rol de lector* y la *ficción de lector*. El rol de lector lo ejerce aquel que se sitúa en "*el* punto de visión establecido por el texto para poder constituir el horizonte de referencia de las perspectivas del texto"[31]; la ficción de lector, presencia omnímoda en los textos del argentino, implica su entrada en la ficción misma –en Macedonio incluso su *personajificación*–, de ahí la imposible confusión: "el rol de lector inscrito en el texto no puede coincidir con la ficción de lector del texto. Pues mediante la ficción de lector, el autor impulsa a un lector supuesto al mundo del texto; con ello sólo crea una pers-

[27] Borinsky, óp. cit., p. 150.

[28] Cf. Iser, óp. cit., pp. 55-62.

[29] Ib., p. 55.

[30] Ib., p. 64.

[31] Ib., p. 65.

pectiva añadida, que aumenta la naturaleza perspectivista del texto"[32].

En *No toda es vigilia la de los ojos abiertos* los diálogos mantenidos con el lector para justificar la presencia de digresiones o la oscuridad del estilo anticipan ya algo de lo que en *Museo de la novela de la Eterna* se intensificará, pero, sobre todo, inaugura la falacia de que este va conociendo las ideas del autor a medida que se le van ocurriendo, a la vez que las elabora; de modo semejante, advierte al lector en *Papeles de Recienvenido* para que mantenga la atención y no se distraiga ni se duerma; o convence al de *Una novela que comienza* para que no se retire, cansado por los rodeos y divagaciones del autor. Para Nélida Salvador esta situación "nace de la despierta conciencia que tiene Macedonio de sus limitaciones como autor, de ese quehacer no actuante que es su escritura"[33]; y compara esta figura del *lector autónomo* con aquella otra del *personaje autónomo*, capaz de enfrentarse al autor y sus designios. Sin embargo, no repara Salvador en la equivalencia o identidad subyacente entre uno y otro: esa figura del lector autónomo no deja de ser otro personaje más, con unas características particulares, pero ni más consciente ni más rebelde que tantos otros personajes macedonianos; una construcción del autor con la que el lector real tal vez se sienta más identificado, pero tan ficticio como el Chico del palo largo o Nicolasa la cocinera. La plural denominación para los distintos tipos de lectores –*lector seguido, salteado, de tapas, mínimo, de vidriera*– revela que su situación no dista de la de cualesquier otros personajes. Por eso es excesivo tomar al pie de la letra a Macedonio cuando se justifica por su incapacidad para escribir seguido y se describe sorprendido por el lector mientras piensa y no escribe; la suspensión de la escritura, los saltos, son –no se pierda de vista– impostura. Se trata, una vez más, de una falacia, de puro efectismo tendente a suscitar la reflexión teórica. Existe, es cierto, una intención de "informar al lector acerca de las dificultades que debe ir resolviendo para organizar sus relatos y hasta de las

[32] Ib., p. 66.

[33] Salvador, óp. cit., p. 84.

pausas que emplea en planear sus pensamientos"[34]; mas no debemos olvidar que hasta esa presunta atención es artificiosa, que la creación ante la vista del lector (la *lectura de ver hacer*) forma parte de la estrategia narrativa, acaso la que no muestra abiertamente, la que no desvela, y que busca provocar la tan anhelada *emoción impráctica*. Ese vértigo de la existencia que experimenta el lector con las representaciones en abismo, con la presencia de personajes conscientes de estatus *personajil*, es distinguido por Macedonio, en "Para una teoría de la novela", como principal estrategia consciente, posible incluso en un arte que no lo sea:

> Mas en una misma obra máxima de arte no consciente se inauguró la prosa técnica o consciente. Leed nuevamente el pasaje en que el Quijote se lamenta de que Avellaneda publique una inexacta historia de él; pensad esto: un "personaje" con "historia". Sentiréis un mareo; creeréis que Quijote vive al ver a este "personaje" quejarse de que se hable de él, de su vida. Aun un mareo más profundo: hecho vuestro espíritu por mil páginas de lectura a creer lo fantástico, tendréis el escalofrío de si no seréis vosotros, que os creéis al contrario vivientes, un "personaje" sin realidad.
>
> En este estado de ánimo, el mareo de la personalidad en el lector, sólo la literatura, la intelectualista, no la científica, puede darlo, y es el primer hecho de la técnica literaria. [...]
>
> En suma, una novela es un relato que interesa sin que se crea en él y retenga al lector distraído para que opere sobre él, de tiempo en tiempo, la técnica literaria, intentando el mareo de su sentimiento de certidumbre de ser, el mareo de su yo[35].

Es en los textos ensayísticos, como el anterior, donde resulta posible percibir al lector real, a propósito de los efectos o emociones que el artista provoca o pretende promover en él. El tambaleo característico experimentado por los receptores de textos metafictivos es lo que Macedonio denomina aquí *mareo de la personalidad*[36] y, en "Para una teoría del arte", llamará *socavación de la certeza de vida*, *emoción de inexistencia*[37]; en última instancia, es a dicha irrealización

[34] Ib., p. 83.

[35] Fernández, *Teorías*, óp. cit., pp. 257-258.

[36] Cf. las precisiones de Alicia Borinsky sobre el marear macedoniano, óp. cit., pp. 96-97.

[37] "Esta emoción de inexistencia en el lector es lo que se propone lograr el artista. Uso el relato informativo, y hasta complacedor de los ensueños de pasión o vanidad del lector, que usa el periodista, pero el artista no se propone lo que

a lo que toda Belarte, en especial la Prosa, debe aspirar: "la Prosa no tiene otro fin artístico que el metafísico obtenido, perseguido no discursivamente sino por *impresión* de absurdo creído, o de autoinexistencia creída, luego de una preparación, no raciocinante, progresiva, preanunciada hasta una Conclusión, sino sorpresiva"[38].

Las apreciaciones de Adolfo de Obieta con respecto a la diferencia de cariz metafísico existente entre las dos "novelas mellizas" (*Adriana Buenos Aires* y *Museo de la novela de la Eterna*) y a la distinción ontológica perceptible entre los personajes de una y otra –clásicos en la primera, personas de arte en la segunda– se pueden hacer extensivas al tratamiento de la figura del lector. Frente a la explícita dramatización a que asistimos en *Museo*, el lector implícito de *Adriana Buenos Aires* entroncaría con el de la novela decimonónica, en cuyas llamadas de atención el narrador se deleita, sin que esto suponga una efectiva ruptura de la ilusión narrativa, sino más bien todo lo contrario, un refuerzo de la conexión entre el mundo real y el ficcional, una ruptura menor de las estructuras de la narración tradicional[39]. Sobrepasa, sin embargo, Macedonio, en *Adriana Buenos Aires*, el rol de simple invocador de quien lee y, sin llegar a personaje, el lector es invitado a participar en la obra[40]. Junto a las alusiones tradicionales del tipo *ya habrá*

---

el periodista, no procura la 'información' de vida sino la socavación de la certeza de vida en el lector", Fernández, *Teorías*, óp. cit., p. 246. Incluso aludirá a la "provocación [...] de un instante de creerse el propio lector irreal, inexistente", ib., p. 249.

[38] Ib., p. 249.

[39] Cf. Waugh, óp. cit., pp. 31-32. Apunta Waugh cómo las apelaciones al lector por parte de ciertos autores de los siglos XVIII o XIX (Henry Fielding, Trollope o George Elliot) no implican autoconsciencia de las obras en cuestión. Subraya, a propósito de *Adam Bede* (1859), de George Elliot, la ruptura mínima producida con la introducción de comentarios de índole moral, interpretaciones del autor-narrador y llamadas al lector, que no alcanzan a destruir la conexión entre los mundos real y ficticio, sino que refuerzan la sensación del lector de que uno se encuentra a continuación del otro; sin embargo, en los textos metaficcionales tales intromisiones dejarían al descubierto la distinción ontológica entre ambos mundos, revelando las convenciones literarias que fomentan dicha distinción; ib., p. 32. En el mundo hispánico, tal vez sea Galdós el autor más proclive a inmiscuirse de ese modo sin que, como queda dicho, eso provoque *mareo* en el lector.

[40] No es del todo cierto que en *Adriana Buenos Aires* la figura del lector no alcance en algún momento estatus de personaje ni que no se dramaticen sus intervenciones, como acontece en *Museo de la novela de la Eterna*. Así, en el capí-

supuesto el lector, hay otras de cuño innovador que impelen a los lectores a suplir los huecos argumentales: "Ahora le queda al lector. Reine desde el siguiente renglón el lector. El lector dirá si en esta novela el personaje Estela debe o no ser presentado con ulteriores actividades de cortesana, o ser salvada por el Arte de ello, dándosela por logradora de un pleno éxito de gran amor en su primera salida"[41].

Pero la experimentación máxima y la total conversión del lector en personaje se producen en *Museo de la novela de la Eterna*, donde Macedonio prefigura las ideas de los teóricos de la recepción, precisamente por el papel asignado al lector como coautor de la obra[42]. En el prólogo "Andando" se prevé esa participación, pues con su lectura se completa el proceso literario, a la vez que se explicita que el ámbito por el que se mueve este personaje-lector es el ficticio: "Novela cuya existencia fue novelesca por tanto anuncio, promesa y desistimiento de ella, y será novelesco un lector que la entienda. Tal lector se hará célebre, con la calificación de lector fantástico. Será muy leído, por todos los públicos de lectores, este lector mío"[43]. Dentro de la ficción misma, destaca la potestad del personaje-lector para, con su simple presencia, modificar el decurso de la novela y la actuación de los personajes. Así sucede en uno de los prólogos –"A los lectores que padecerían si ignorasen lo que la novela cuenta"–, cuando su vigilancia empuja al Viajero a desempeñar el papel asignado, para no defraudar sus expectativas de lectura; el pasaje, de resonancias cervantinas, está determinado por la absoluta consciencia del personaje Viajero y por la presencia acuciante del personaje lector, que motiva y dirige los pasos de aquel:

> Así, pues, a medida que escribo, indago y espero sucesos, como el lector. Y cuando pienso en el lector salteado, advierto que debo imaginar qué corresponde darle a sentir al Viajero después de lo que acababa de ocurrir, para deducir qué es lo probable que dijo y no se oyó. Lo que haya dicho será lo que yo

tulo XIV, titulado "Pos fin", aparece "un lector" que proclama la necesidad de prohibir la obra por su inmoralidad manifiesta.

[41] Fernández, *Adriana Buenos Aires*, óp. cit., p. 232.

[42] Cf. Roberto Echavarren, "Autor/Lector en las novelas de Macedonio Fernández", *Quimera*, 17 (1982), pp. 37-39.

[43] Fernández, *Museo de la novela de la Eterna*, óp. cit., p. 147.

> os diga. No es improbable que él haya articulado "Soy Viajero en Novela, en un relato en marcha: no debo, pues, detenerme, y en esta escena ya demasiado estuve. Que el lector me vea alcanzando el tren o zarpando en todo momento; ha de verme partir tantas veces que no me conozca el estar y aún tema me salga de la novela en el arranque de una partida".
> En realidad el Viajero estaba concluyendo de quedarse cuando al divisar al lector se alejó. En el intervalo, en el momento que faltaba para concluir, se le dio las ganas de estar, sobrevino el nunca intempestivo lector. Creo que éste se hallará satisfecho con la frase que doy, como si acabara de saberla, poniéndola en boca del Viajero: es todo lo que pensó, de lo cual algo dijo y nada se oyó[44].

De manera similar, el novelesco lector conversa o departe con algunos personajes, al margen del autor, que, si bien no participa de dicha plática, la percibe y deja constancia de ella en la obra. En el prólogo "Deunamor", aquel declara en nota a pie de página que "el lector cuchichea con Hogdson y el autor percibe que ambos anotan acotaciones marginales"[45]. Desconocemos si tales acotaciones forman parte de la novela o no, pero, siendo así, supondría una nueva colaboración –o usurpación– de ambos personajes en las funciones de autoría, ampliadas en la obra al máximo, si no realmente, sí de modo ficticio. Alicia Borinsky lo vio muy claramente: "el lector es redefinido como artista y como personaje"[46].

Quizá sea el concepto de *lector salteado*, citado en el fragmento anterior, una de las aportaciones más personales de Macedonio y que más repercusión había de tener en la narrativa hispanoamericana posterior –no solo en *Rayuela* y en otras obras de Cortázar, sino también, en otro nivel, en las incitaciones "al salto" por parte de algunos de los narradores del escritor colombiano Héctor Abad Faciolince–, por cuanto implica una novedosa teoría de lectura[47]. El lector salteado, que goza de la admiración macedoniana, por su inconformismo con el tradicional "leer seguido", podrá

[44] Ib., pp. 162-163.

[45] Ib., p. 197.

[46] Borinsky, "Macedonio: su proyecto novelístico", art. cit., p. 45.

[47] Incluso podría vincularse al lector salteado con la figura del lector interrumpido de Witold Gombrowicz.

relajarse ahora en su rebeldía y tornarse seguido con esta obra fragmentaria y caótica, cuya lectura continuada equivaldrá a la salteada[48]. La invitación al lector a que salte se inscribe en el marco general de las estrategias empleadas por el autor para conseguir que los lectores abandonen su tradicional rol pasivo[49]. Mediante la libre elección de lo que lee o no, el lector coadyuva en el resultado final, exonerando al autor de una parte de esa responsabilidad; saltarse una línea, párrafo o fragmento, ya no forma parte de los *pecados* de los malos lectores cuando, como señalaba Roland Barthes, nadie los mira, sino que constituye una audacia propia de lectores activos, con capacidad para elegir y conformar su propio historial lector. Ese tipo de lectura y de lector, cuyo desarrollo y existencia Macedonio pretende instaurar como legítimas y ortodoxas[50], se correspondería, en parte, con el *lector pretendido* perfilado por Erwin Wolff, una suerte de lector ideal que el autor configura, pero que, dada la tendencia macedoniana a extremar toda posibilidad creativa, tiende a equipararse con la ficción de lector, a encarnarse en personaje[51]. Pero Macedonio juega también con la pretensión de lector salteado, desde que, mediante una vuelta de tuerca, consigue que el salteo se torne continuidad construyendo una obra ya de por sí salteada: "Al lector salteado me acojo. He aquí que leíste toda mi novela sin saberlo, te tornaste lector seguido e insabido al contártelo todo dispersamente y antes de la novela. El lector salteado es el más expuesto conmigo a leer seguido.

[48] El subtítulo del prólogo "A los lectores que padecerían si ignorasen lo que la novela cuenta" reza así: "En que se observa que los lectores salteados son, lo mismo, lectores completos. Y también, que cuando se inaugura como aquí sucede la literatura salteada, deben leer corrido si son cautos y desean continuarse como lectores salteados. Al par, el autor descubre sorprendido que aunque literato salteado, le gusta tanto como a los otros que lo lean seguido, y para persuadir a ello al lector ha encontrado ese buen argumento de que aquéllos leen todo al fin y es ocioso saltear y desencuadernar, pues le mortifica que llegue a decirse: 'La he leído a ratos y a trechos; muy buena la novelita, pero algo inconexa, mucho trunco en ella'", Fernández, *Museo de la novela de la Eterna*, óp. cit., p. 159.

[49] Cf. el apartado "More responsability for the reader", en Lindstrom, óp. cit., pp. 36-40.

[50] "Está debidamente codificada entre todos los lectores del mundo la regla de ausentarse después de la cuarta línea; a esta altura yo, cuando leo, suspendo", Fernández, *Papeles de Recienvenido*, óp. cit., p. 40.

[51] Erwin Wolf, "Der intendierte Leser", *Poetica*, 4 (1971); cf. Iser, óp. cit., p. 62.

Quise distraerte, no quise corregirte, porque al contrario eres el lector sabio, pues que practicas el entreleer que es lo que más fuerte impresión labra"[52].

Si el lector salteado recibe los elogios del autor –como el lector de comienzos, que sería el perfecto lector– no sucede lo mismo con el *de desenlaces*. El prólogo "A las puertas de la novela (anticipación de relato)", subtitulado "Cómo librarse, un verdadero artista novelista, del lector de desenlaces. Receta contra esta calaña lectora", postula la necesidad de prescindir de toda trama que pueda interesar a un mediocre lector, atento nada más que al desenlace de la misma. La solución ofrecida por Macedonio es sencilla: adelantándole el final, el tal ansiado desenlace, nos libraremos de él: "El lector que no lee mi novela si primero no la sabe toda es mi lector, ése es artista, porque el que busca leyendo la solución final, busca lo que el arte no debe dar, tiene un interés de lo vital, no un estado de la conciencia: sólo el que no busca una solución es el lector artista"[53]. El asunto, para Macedonio, no es artístico, no puede tener valor estético alguno, desde el momento en el que la vida está llena de ellos[54]; por eso el lector ansioso de asuntos y tramas debe ser anulado.

En realidad, al proferir Macedonio distintos elogios o escarnios para las diversas figuras lectoras, aspira a la defensa de sus ideales estéticos: fragmentarismo y orden no lineal de los textos por oposición al *ordo naturalis* de la narración y a la literatura realista en la cual el asunto, además de ser crucial, remite al entorno inmediato. Lectores salteados, de comienzos o de desenlaces no son más que la concreción de lo que, expresado de otro modo, tuviera, acaso, menor repercusión, resultando, cuando menos, más abstruso y genérico. Pero sea cual fuere el cometido de los distintos lectores que pululan por las páginas macedonianas, lo cierto es que la simple presencia de alguien, persona o personaje que lee, invoca de inmediato la figura del lector real, asistente de honor a una representación

[52] Fernández, *Museo de la novela de la Eterna*, óp. cit., p. 273.

[53] Ib., p. 216.

[54] Cf. el prólogo "Lo que me sucede", en Fernández, *Museo de la novela de la Eterna*, óp. cit., pp. 254-255.

abismal que lo torna consciente "de la ilusión que implica el hecho de leer"[55].

El idilio entre el autor y la construcción del lector (ficción de lector) en *Museo de la novela de la Eterna* llega al seudo-encomio recíproco, gracias a la representación del fluido diálogo y máxima compenetración que el autor imagina entre ambos y que colabora en la gestación novelesca: "Me hago amigo del Lector que hace escribir mejor y me confiesa que encontró al autor que hace más reputación a sus lectores"[56]. Esto revela (escenifica, más bien) cómo la competencia del lector repercute en la obra misma, que Macedonio hiperboliza cualquier teoría de la recepción para convertir el acto receptor en genuina responsabilidad de coautoría. Por eso la exigencia de toda obra metafictiva de una peculiar competencia lectora, de habilidades narrativas o lectoras que no son las habituales, se intensifica y desorbita en Macedonio.

El Personaje novelístico se perfila en la prosa macedoniana como su principal sustento, siendo el punto de partida de su Novelística. Pero considerando el rechazo de la estética realista en aras de una estética de la invención, así como su impugnación del personaje congruente, habían de ser los suyos, como lo son, personajes desdibujados: no hay pintura de caracteres, ni indagación psicológica alguna. Pese a ello y pese a la reprobación de toda estética que represente lo real, sus personajes experimentan sensación de existencia ("ser personaje es soñar ser real"[57]), de vida al margen de su empleo como personajes, noción en la que Macedonio indagará recurrentemente[58]. Esa ficcionalización de existencia parte, no ya de la conciencia que poseen los personajes de serlo, sino de la metaléptica y fingida aspiración a ser personas de vida. La paradoja (la aproximación a la vida, cuando se abomina de todo arte que ostente una aproximación a lo vital) queda resuelta

[55] Borinsky, óp. cit., p. 154.

[56] Fernández, *Museo de la novela de la Eterna*, óp. cit., p. 255.

[57] Ib., p. 176.

[58] Cf. Daniel Attala, "De la metafísica de la afección al personaje", en Julio Premat (ed.), *Figures d'auteur. Cahiers de LI.RI.CO.*, Paris, Université Paris 8, 2006, pp. 107-122.

por el mismo Macedonio: "Lo que no quiero y veinte veces he acudido a evitarlo en mis páginas, es que el personaje parezca vivir, y esto ocurre cada vez que en el ánimo del lector hay alucinación de realidad del suceso la verdad de vida, la copia de vida, es mi abominación, y ciertamente, ¿no es lo genuino del fracaso de arte, la mayor, quizá la única frustración, abortación, que un personaje *parezca* vivir? Yo consiento que ellos quieran vivir, que intenten y codicien la vida, pero no que parezcan vivir, en el sentido de que los sucesos parezcan reales; abomino de todo realismo"[59]. Su apariencia vívida se presenta, por tanto, como técnica, exhibida por el autor-narrador, auténtico *domador* o *educador* de personajes. El artificio, la falta de verosimilitud que impide la ilusión de verdad, deriva de la unicidad de lo que le acontece, de ser cada uno de ellos personaje de un único acontecimiento: "A un 'personaje' como tal sólo puede acontecerle un suceso; y toda la literatura, y toda la técnica del arte de las novelas debe correr, debe dedicarse a que le suceda ese único acaecimiento posible a un personaje. Los personajes tienen existencia de un solo o para un solo suceso: lo único que puede acontecerles como tales, pues en todo lo demás están solamente representando a tal o cual persona humana, que es a quien le pasa todo; lo único es: que por una técnica exquisita, sutilísima, el gran artista los pase súbitamente a la Vida"[60].

b) Autoconsciencia del arte o Belarte conciencial

Mucho antes de que se teorizara sobre la autoconsciencia novelística, Macedonio ya había proclamado la obligatoriedad de que el Arte tuviera consciencia de sí. A lo largo de todos sus escritos, se muestra partidario de un *Arte consciente* o de, como él lo llamará, la *Belarte conciencial*[61]. En carta del autor a Silvina Ocampo leemos la constatación de dicha preferencia: "el Arte debe ser tan Consciente que

[59] Fernández, *Museo de la novela de la Eterna*, óp. cit., p. 177.

[60] Fernández, *Teorías*, óp. cit., p. 257.

[61] Cf. el capítulo de Flora H. Schiminovich, "El contexto filosófico: presentación de la 'Belarte'", en *La obra de Macedonio Fernández: una lectura surrealista*, Madrid, Editorial Pliegos, 1986, pp. 71-121.

lleguemos a la conciencia de que hay todavía resto de inconciencia artística en nosotros"[62]. En "Para una teoría del Arte", texto ensayístico que data de los años veinte, aunque no fue conocido hasta mucho después, ya expresaba Macedonio la necesidad de que el arte fuese consciente, lo cual posee diversas implicaciones. Primero, la consciencia artística no conlleva certeza alguna, más bien lo contrario: "En Arte, mayor confianza merecen las obras de duda de arte que las de certidumbre de arte"[63]. El autor, considerando que el asunto es extraartístico, experimenta y suscita emoción mediante Versión o Técnica: "Fuera de la técnica no hay arte; la invención del 'asunto' es un juego inocente frente a la riqueza de tramas y temas cotidianos. La vida es la todo-posibilidad; no hay *carácter*, *acto* ni *suceso material* que no sea tan posible como cualquier otro. [...] Todo el Arte está en la Versión o Técnica, es decir, en lo indirecto, y el horror del Arte es el relato y la descripción, la copia como fin en sí, la imitación del gesto y de las inflexiones de voz"[64]. La consciencia, tal y como la concibe aquí Macedonio, está estrechamente vinculada con la técnica, con el *ars* o la *techné*. Se trata, por lo tanto de una consciencia relativa al autor, de ahí el calificativo de *Autorística*: "Arte consciente en el artista, es decir con posesión clara de toda la teoría estética de su arte y obra, no de espontaneidades y de 'no sé qué' –'no sé por qué misterio me parecieron lágrimas', 'no sé cómo se me ocurrió o tuve esa inspiración'"[65]. Este debe conocer las diversas posibilidades de su arte –recursos, procedimientos, tácticas–, omitiendo todo atisbo de sensación (queda esta para la Culinaria) y el impulso de contar, tanto sentimientos propios o ajenos, como asuntos o tramas[66].

Mas no se restringe la consciencia a la persona del autor. Ya se vio como, igualmente, es preciso para Macedonio promover que el lector caiga en la cuenta del artificio narrativo, percibiendo la Alucinación ante la que el novelista

[62] Macedonio Fernández, *Epistolario*, Buenos Aires, Corregidor, 1976, p. 107.

[63] Fernández, *Teorías*, óp. cit., p. 235.

[64] Ib., p. 236.

[65] Ib., p. 242.

[66] Ib., pp. 237-238.

pretende que sucumba: "Hay un lector con el cual no puedo conciliarme: el que quiere lo que han codiciado para su descrédito todos los novelistas, lo que le dan éstos a ese lector: la Alucinación. Yo quiero que el lector sepa siempre que está leyendo una novela y no viendo un vivir, no presenciando 'vida'. En el momento en que el lector caiga en la Alucinación, ignominia del Arte, yo he perdido, no ganado lector. Lo que yo quiero es muy otra cosa, es ganarlo a él de personaje, es decir, que por un instante crea él mismo no vivir"[67]. En su ensayo "Para una teoría del Arte" relaciona esa llamada de atención con la ostentación técnica: "Arte de trabajo a la vista, es decir para lector consciente, y hecho con recursos ostensibles"[68]. Con esta defensa por parte de Macedonio de tal circunstancia, coloca su Belarte dentro del recinto metaficticvo, pues ese *dejar al descubierto* será, como vimos, uno de los primeros requisitos metaficcionales: "Frames are essential in all fiction. They become more perceptible as one moves from realist to modernist modes and are explicitly laid bare in metafiction"[69].

Un caso paradigmático de develamiento del artificio narrativo nos lo ofrece Macedonio en el "Prólogo que se siente novela", por cuanto niega la posibilidad de que la propia novela repare en el proceso de su construcción, y lo niega –ahí la agudeza macedoniana– haciéndolo: "diré en él lo que sería una falsa minucia dicho en la Novela y debe decirse en alguna parte pero no en ella. Hay algo, correspondiente a su Capítulo I, que debe declararse, pero sería una confesión grosera, gratuita y antiartística, como la de manifestar en la novela misma que ella es una novela"[70]. Y, en efecto, pasa el narrador a enumerar ciertos *secretos*, aspectos técnicos de la novela que quedan al descubierto, para, al final, hacer caer al lector en la cuenta de las propias incoherencias del argumento: "Y conste también que habiendo entre los personajes un Viajero continuo, la reu-

[67] Fernández, *Museo de la novela de la Eterna*, óp. cit., p. 174.

[68] Fernández, *Teorías*, óp. cit., p. 242.

[69] "Las estructuras son esenciales en toda ficción. Devienen más visibles a medida que nos movemos desde el realismo a la vanguardia y son explícitamente descubiertas en la metaficción". Waugh, óp. cit., p. 30.

[70] Fernández, *Museo de la novela de la Eterna*, óp. cit., p. 257.

nión de todos en una misma casa no puede haber sucedido, si la novela ha de ser del todo verdadera"[71]. Asistimos, por lo tanto, a una nueva modalidad de consciencia, la de la novela misma, que, en *Museo de la novela de la Eterna*, adquiere estatus de protagonista; se dramatiza su presencia, como si de otro de los personajes se tratara, y se rebela, reclamando independencia para sí, hasta el extremo de anhelar leerse y molestarse si algún personaje habla sin que lo dicho quede registrado en ella[72]. La autonomía de la novela asegura la autonomía del arte. Su personificación supone a la vez una desrealización, una de las más firmes contribuciones en el crear ese ambiente delirante que rige novela y prólogos[73]. La materialización de la figura novelesca y de los efectos de sus actos alcanza el paroxismo en la escena del choque y atasco consiguiente en el prólogo "A los lectores que padecerían si ignorasen lo que la novela cuenta":

> Convendría a una novela que quiera público –la mía se aburre conmigo, quisiera que lleguen visitantes o salir a conversar, le gustaría ser leída– empezar su narrativa por un choque o una buena frenada. El público se junta al punto en tal número que ya quisieran algunos libros tener el de una frenada común.
> Yo desde que soy autor con envidia le cuento el público a los choques. A veces sueño que la novela tuvo en ciertos pasajes tal agolpamiento de lectores que obstruían la marcha de la trama con riesgo de que los trances y catástrofes del interior del libro aparecieran en la delantera de él, entre los atropellados. Ustedes comprenderán que si la novela se hubiera parado un instante, habría al punto insertado un nuevo prólogo en el hueco así producido en la narración. Y haría ese prólogo dignamente, es decir, con tanto decorado por lo menos de barullo, apuro, denuestos, órdenes, corridas, timbres, frenos, guardas, inspectores y el vigilante que viene a leer el accidente frente a la ventanilla de la pasajera que lee mi novela, en fin, con tal suma de homenajes en torno a la inverosimilitud del hecho, que disimularía enteramente, como lo consiguen las "Compañías", que nunca admiten verosimilitud de los percances tranviarios, una inmovilidad tan luego en la locomoción narrativa. Además, sacaría el brazo por el postigo de mi novela

[71] Ib., p. 258.

[72] Ib., pp. 161-162.

[73] Para un estudio de la espacialidad textual, de la propia novela como espacio o escenario, cf. Christian Estrade, "*Museo de la novela de la Eterna*: una trama de doble novela", en Premat, óp. cit., pp. 123-138.

> como señal para que no me choquen las novelas que siguen a la mía. No se entretenga el lector con el vigilante mencionado; no es el nuestro; el de la novela está parado en otra esquina de ella[74].

La falta de fluidez que caracteriza a la novela en cuestión, consecuencia del fragmentarismo, y la tendencia a la digresión, que entrecorta y dificulta el libre discurrir del texto, se concretan o materializan en la frenada inicial a que alude el autor. A partir de ahí, los efectos de uno y otro plano –real y metafórico, podríamos decir, o real e irreal– se entremezclan y vienen a trastocar toda relación de causalidad que pretenda guiarse por la lógica, aconteciendo metalepsis varias[75]. El parón narrativo (plano R) se convierte en frenada (plano I) y la consecuencia normal en dicho plano, el choque, se traslada sin más al primero, estableciéndose así un pasaje presidido por el absurdo. Tal mezcolanza de causas y efectos se prolonga con la asistencia de público curioso de ver lo sucedido (I) y la posible inserción de prólogo (R). Con la creación del decorado se inicia la representación en abismo, que curiosamente entronca con una situación extra-artística reconocible, con lo cual se ahonda en la irrealidad de la escena. El autor pone en práctica en este fragmento su teoría de la Humorística, un humor intenso –basado en el juego de palabras–, cuando el autor compara la falta de verosimilitud de la situación descrita con la descreencia de las compañías aseguradoras y, más intenso aún e impregnado de absurdo, cuando el autor dirige nuestra mirada hacia otro vigilante. Finalmente, la novela aparece transmutada en vehículo desde el cual saca el autor el brazo *como señal para que no me choquen las novelas que siguen a la mía.*

"Para una teoría de la Humorística", recogida originariamente en *Papeles de Recienvenido. Continuación de la nada* (1944), y ahora en sus *Teorías*, desarrolla los principios macedonianos sobre el humor y el chiste[76]. El fragmento

[74] Fernández, *Museo de la novela de la Eterna*, óp. cit., pp. 165-166.

[75] Christian Estrade se detiene en algunas de las metalepsis de la obra, destacando los enlaces constantes que gracias a esta figura se producen entre distintos planos y espacios; art. cit., pp. 125-128.

[76] Cf. Alicia Borinsky, "Macedonio y el humor de Julio Cortázar", *Revista Iberoamericana*, XXIX, 84-85 (1973).

anterior respondería a los preceptos o descripciones de su Ilógica de Arte o Humorismo Conceptual, promotores de la *nada intelectual*. Nuestro interés por el análisis de la postura macedoniana con respecto al humor radica en que la pretensión última de este, más que mover a la risa, es provocar un *efecto* en la psique del lector. En el ejemplo que comentamos, a la Ilógica de Arte y el momento de la nada intelectual se une el de la *nada del ser conciencial*, suscitado mediante el uso de personajes (Novelística) para empujar al lector al vacío de la inexistencia[77]. Pero a pesar de las diferencias iniciales, ambos, Novelística e Ilógica de Arte, poseen un mismo afán liberador sobre la consciencia del lector: "¿Cuál es el efecto conciencial, para nosotros genuinamente artístico, que produce el humorismo conceptual? Que el Absurdo, o milagro de irracionalidad, creído por un momento, libere al espíritu del hombre, por un instante, de la dogmática abrumadora de una ley universal de racionalidad"[78]. Ese juego que el autor experimenta con los lectores, de hacerlos creer en el absurdo durante unos instantes, supone un alarde, auténtica ostentación de técnica, y se inserta, por lo tanto en la Belarte conciencial, frente al humorismo realista, que únicamente impulsa a la risa mediante una situación jocosa, "un suceso real cómico"[79]. El arte para el engaño constituye también técnica, sobre todo, técnica que provoca tambaleo: el ya mencionado mareo del lector.

El carácter lúdico de Macedonio, a diferencia de lo habitual en el período vanguardista, esconde una dimensión profunda, metafísica, posee una trascendencia que lo alinea con otros escritores metaficcionales, para los que el juego y la simulación cobran importancia inusitada y sir-

[77] Cf. "Para una teoría de la Humorística", en Fernández, *Teorías*, óp. cit., pp. 259-308. Ahí explica el autor lo siguiente: "Yo creo haber encontrado que sin doctrinas, explicaciones, y principalmente sin raciocinios, pueden crearse dos momentos, únicos genuinamente artísticos, en la psique del lector: el momento de la nada intelectual por la Humorística Conceptual, mejor llamada Ilógica de Arte, y el momento de la nada del ser conciencial, usando de los personajes (Novelística) para el único uso artístico a que debieron siempre destinarse, no para hacer creer en un carácter, un relato, sino para hacer al lector, por un instante, creerse él mismo personaje, arrebatado de la vida", ib., p. 260.

[78] Ib., p. 302.

[79] Ib., p. 297.

ven de vehículo, además, de otros contenidos[80]. Macedonio juega y lo hace con las palabras, con el lenguaje, hasta el punto de que el chiste por él admitido, conceptual, solo existe por y mediante la palabra, lo cual incrementa la autorreferencialidad de su obra. Juego y simulación están presentes, con distinta intensidad, en casi todas las manifestaciones literarias, si bien se acrecienta en la metaficción[81]; ya comprobamos que no siempre que existe una actitud lúdica en una obra de ficción tiene esta implicaciones metaficcionales, mas en el caso de Macedonio, en especial en el ejemplo traído a colación, es así. En su ambición por que el lector crea durante un instante en el absurdo, Macedonio crea transitoriamente un mundo paralelo, en el que, como en el juego, existen unas reglas precisas, que no han de ser las empleadas todos los días, pero que proporcionan coherencia y un cierto orden a lo creado[82]. Patricia Waugh lo explica de este modo: "For metafiction sets out to make this explicit: that play is a relatively autonomous activity but has a definitive value in the real world. Play is facilitated by rules and roles, and metafiction operates by exploring fictional rules to discover the role of fictions in life. It aims to discover how can we each 'play' our own realities"[83].

c) Elogio del silencio

En su afán por que el lector se implique y colabore de forma no pasiva en la obra, a la vez que como realización de un proyecto estético apoyado en no pocas ocasiones en lo ausente, Macedonio realiza una defensa de la escritura

[80] Para Naomi Lindstrom, cuestiones de índole estética y metafísica estarían convirtiéndose en Macedonio en estúpidas bromas; Lindstrom, óp. cit., p. 103.

[81] Cf. el apartado "Play, games and metafiction", en Waugh, óp. cit., pp. 34-48, así como "Literary creation as play", en Lindstrom, óp. cit., pp. 99-119.

[82] Se validarían frases como estas: *hay efectos sin causa* o *aunque todos mueren tú no tienes por qué hacerlo.*

[83] "Pues la metaficción se propone hacer esto explícito: que el juego es una actividad relativamente autónoma, pero que tiene un valor definitivo en el mundo real. Reglas y roles facilitan el juego y la metaficción funciona explorando las reglas ficcionales para descubrir el papel de la ficción en la vida. Aspira a descubrir cómo podemos cada uno de nosotros 'jugar' nuestras propias realidades". Waugh, óp. cit., p. 35.

del silencio, una no-escritura[84]. Así, en "Otro prólogo", el narrador enumera los libros que a los veinticinco años estaba decidido a escribir, pero que nunca llegaron a materializarse[85]. Si en "El grafógrafo" Salvador Elizondo *escribe que escribe*, Macedonio complica portentosamente la situación, invocando de algún modo la paradoja de Epiménides, al escribir que no escribe[86]. Este elogio de la página nunca escrita tiene su correlato con un doblete: el de la página en blanco, ya sea esta blanca en realidad o metafóricamente blanca, es decir, una página que nada diga. En el prólogo "Cómo ha sido posible, al fin, la novela perfecta", alude a ambas. La primera, situada como hipótesis en la novela perfecta (la novela modelo), entre el principio y el final de la misma, sería *leída* por el lector, que no saltearía una sola de esas páginas en blanco; la otra, la página que no dice nada, escrita, pero vana –"promesa de trama, promesa de desenlace, promesa de caracteres, promesa de unidad y de congruencia, incumplidas"[87]–, es a menudo encuadernada como si su vacuidad no fuese percibida. Es evidente el matiz negativo que esta conlleva en el universo macedoniano; en definitiva, todas las páginas realistas, que han pretendido dar cuenta de la realidad externa a la obra de Arte, pertenecerían a esta categoría. La página nívea, en cambio, entronca, en su autenticidad, con la no-página: "Así, pues, querido lector, un desconocido tan notado que en él pueden tenerse todos los desconocidos del mundo por identificados como tales, os ha hablado en páginas que en autores encuadernados en la forma usual vienen en blanco y, en mí, por primera vez detienen al lector, os ha hablado ya: De las personas que nada han escrito"[88].

---

[84] Naomi Lindstrom relaciona esta tendencia macedoniana con los postulados de Jacques Derrida en torno a la ausencia (*L'écriture et la différence*, Paris, Seuil, 1967). Cf. las pp. 51-52, así como el apartado "Literature without a text", óp. cit., pp. 53-58.

[85] Cf. Fernández, *Museo de la novela de la Eterna*, óp. cit., p. 237.

[86] Cf. Diego Vecchio, "Macedonio Fernández o el primer mentiroso del Río de la Plata", en Premat, óp. cit., pp. 95-105. Cf., también del mismo autor, *Egocidios: Macedonio Fernández y la liquidación del yo*, Rosario, Beatriz Viterbo, 2003.

[87] Fernández, *Museo de la novela de la Eterna*, óp. cit., p. 195.

[88] Ib., p. 238.

De la no-escritura a la no-novela, o a una concepción diametralmente opuesta a la que desde antiguo se ha manejado, dista poco. En el prólogo "Lo que nace y lo que muere", Macedonio publicita la *última novela mala* y la *primera novela buena*; ambas son del todo incompatibles, es decir, que no se admite el elogio del lector por ambas: si una gusta, la otra ha de ser obligatoriamente desechada. La primera responde al modelo novelístico tradicional (*Adriana Buenos Aires* pertenecería según el autor a esa estirpe), mientras que la segunda instaura una nueva era en lo que al género respecta; quizá habría que buscar, para evitar confusiones, una nueva denominación para esa *primera novela buena* y las que le siguen, pues ya no son novelas al uso (más bien *no-novelas*, *antinovelas*). Sin embargo, la ironía macedoniana, carente de límites, termina confundiendo lo que se perfilaba como inconfundible: "A veces me encontré perplejo, cuando el viento hizo volar los manuscritos, porque sabréis que escribía por día una página de cada, y no sabía tal página a cuál correspondía; nada me auxiliaba porque la numeración era la misma, igual la calidad de ideas, papel y tinta, ya que me había esforzado por ser igualmente inteligente en una y otra para que mis mellizas no animaran querella. ¡Lo que sufrí cuando no sabía si una página brillante pertenecía a la última novela mala o a la primera buena!"[89]. De hecho, tal y como la crítica ha destacado unánimemente, las innovaciones hacia su peculiar concepto de la novelística están más que esbozadas en *Adriana Buenos Aires*[90]; es decir, que esa presunta última novela mala es, de forma incipiente, buena, en el sentido macedoniano.

Si, como afirma Lindstrom, en su intención por reformar la lectura y la escritura, Macedonio se muestra como un profundo innovador del siglo XX y un perfecto profeta[91], como padre y maestro de la práctica metaficticva –autoconsciente, autorreflexiva, develadora de la ilusión en grado sumo–, en Hispanoamérica fue, no solo el auténtico pionero, sino que ha sido, sin lugar a dudas, el escritor que más lejos ha llevado tales planteamientos. Y esto es así

[89] Ib., pp. 137-138.

[90] Cf. Lindstrom, óp. cit., p. 40 y ss.

[91] Ib., p. 58.

por más que a veces se haya considerado que Macedonio esboza su teoría, sin ser realmente capaz de concretarla en un amplio caudal narrativo, en una narratividad que, de haberse materializado, habría sido terriblemente incoherente con sus postulados estéticos. Primero, por tanto, y máximo en estas lides[92].

Después de Macedonio

Lo atractivo de las propuestas de Macedonio Fernández había de ser retomado, si no estando él aún en vida, sí algún tiempo después, por los escritores que elaborarían lo que se conocerá como *nueva narrativa*. La necesidad de que el lector se comprometa con el texto literario y ponga de su parte en la lectura casi tanto como el mismo autor, o la posibilidad de que sea él quien configure el texto definitivo gracias al salteo y la elección de lo leído, son solo algunas de las aportaciones macedonianas a la narrativa posterior[93]. Entre sus más inconcusos seguidores, además del más temprano Borges[94], estará el Cortázar de *Rayuela*, que cuelga en el escritor autoconsciente que es Morelli la mayor parte de los postulados del bien novelar macedoniano, incluido el tambaleo y posterior derrumbe de los esquemas tradicionales del lector, hasta el punto de que

[92] Las lúcidas palabras de Macedonio en el prólogo "Carta a los críticos" invitan a la vez a una lectura recta y a contrario sensu: "Yo no encontré un ejecución hábil de mi propia teoría artística. Mi novela es fallida, pero quisiera se me reconociera ser el primero que ha tentado usar el prodigioso instrumento de conmoción conciencial que es el personaje de novela en su verdadera eficiencia y virtud: la de conmoción *total* de la conciencia del lector, y no la de ocupación trivial de la conciencia en un tópico particular, efímero, precario, de ella, y que con esto y algunos otros pensamientos que van formulados en el conjunto del libro encamino, hago más llegadora esa Perfección que vosotros esperáis, y, ejemplificando algo también, una severa doctrina del arte literario", Fernández, *Museo de la novela de la Eterna*, óp. cit. pp. 152-153.

[93] Cf. Eduardo Becerra, *Pensar el lenguaje; escribir la escritura. Experiencias de la narrativa hispanoamericana contemporánea*, Madrid, Universidad Autónoma de Madrid, 1996, que aborda y enfoca magistralmente la mayoría de los conflictos presentados en nuestro trabajo.

[94] Cf. Julio Prieto, "'Viajeras razones'. Metafísica y fantasía, o el extraño caso de Macedonio y Borges", en Premat, óp. cit., pp. 139-155; así como el capítulo de José Isaacson, "Macedonio, maestro de Borges", en *Macedonio Fernández, sus ideas políticas y estéticas*, Buenos Aires, Editorial de Belgrano, 1981, pp. 69-78.

se haya querido ver en él un trasunto del argentino[95]. Cortázar, no solo en *Rayuela*, sino también en su cuentística (casi podríamos decir que, sobre todo, en su cuentística), construye una obra esencialmente metaficticva, siempre indagadora y serpenteante entre lo real-ficticio. Pozuelo Yvancos, que dedica un capítulo al Cortázar de "Las babas del diablo" en su *Poética de la ficción*, lo ubica muy acertadamente "en ese lugar de la literatura metaficcional que tiende a revisitar los grandes temas del pasado, los límites de realidad-ficción, por ejemplo, resquebrajando sus principios, mostrando su convencionalidad. El modo de ser construidos buena parte de sus cuentos ha tendido a situar el artificio narrativo en el punto de mira"[96]. La vocación cortazariana de anular con respecto al lector todo realismo ingenuo tiene, entre otras muchas fuentes, en las que no vamos a ahondar aquí, la macedoniana.

Y sin embargo el influjo de Macedonio, con ser amplio entre la nueva narrativa de los años sesenta y setenta, no queda nada más que ahí, como bien ha visto Lindstrom:

> However, to situate Macedonio only as prophet or forerunner of the *nueva narrativa* is too limiting. Literary history does link his pioneering efforts to the latter-day "boom", but we must look at his experimentation in the larger context of the twentieth-century creative ambience. If we situate Macedonio in this way, we see his evident kinship with other radical creative figures of the modern era. The similarity between his innovations and those of others may not result from any case of given or received influence in the literary-historical sense. Rather it marks Macedeonio as one receptive to the literary-artistic renovations that swept through the general intellectual climate. When artistic ideas "have arrived" or are "in the air", they may crystallize in the artistic production of many widely separated creators. [...]
>
> In this sense, Macedonio is kin to the many contemporary innovators who have striven to relinquish part of the creator's control over his artistic product[97].

[95] Lindstrom, óp. cit., p. 59.

[96] Pozuelo Yvancos, óp. cit., p. 228.

[97] "Sin embargo, situar a Macedonio solo como profeta o predecesor de la *nueva narrativa* es demasiado limitador. La historia literaria conecta sus esfuerzos iniciales con los contemporáneos del *boom*, pero debemos contemplar su experimentación en el contexto más amplio del entorno creativo del siglo xx. Si situamos a Macedonio en esta senda, vemos su evidente afinidad con otras figuras creativas radicales de la era moderna. Las semejanzas entre sus innovaciones

Pero lo que aquí nos incumbe es el devenir de la metanovela en Hispanoamérica y eso no lo encontramos en la nueva narrativa más que de modo parcial. La *novela total*, por serlo, incluyó en sus páginas los más diversos y variados aspectos, siendo la metafictiva, si acaso, una más entre sus preocupaciones (puntuales y concretas, pero no cruciales en la poética de los autores o, cuando menos, a lo largo de toda una obra, excepción hecha de *Rayuela*). Hallamos una entrega mucho más general con esa causa en autores que, aunque coetáneos, no solo no fueron incluidos en el denominado *boom*, sino que incluso pasaron a engrosar la nómina de los escritores del *posboom*, siendo calificada su estética con frecuencia de posmodernista, en parte por la asunción de preocupaciones de estirpe metafictiva que, habitualmente, tienden a identificarse con el posmodernismo. En ellos (Salvador Elizondo, Severo Sarduy, José Donoso) nos detenemos en los capítulos que siguen, para después, con Ricardo Piglia[98], explorar el devenir metanovelesco en las postrimerías del siglo xx.

Frente a la radicalidad de la mayoría de las obras que aquí someteremos a examen, dotadas de una *ilegibilidad* tan pasmosa como pretendida, a partir de los noventa se percibe un sensible viraje hacia el cuestionamiento tan solo parcial de lo que antes era puesto en entredicho de modo rotundo. Muchas veces, la técnica *realista*, aunque todavía vilipendiada y desnudada, será aceptada y conservará una cierta validez. La autoconsciencia se manifestará en pequeñas dosis, de tal modo que, más que de novelas autoconscientes, habría que hablar de atisbos de autoconsciencia que vetean las obras. Es lo que sucede en algunas

y las de otros pueden no provenir de ningún tipo de influencia en el sentido histórico-literario. Más bien eso señala a Macedonio como figura receptiva de la renovación literario-artística que abundaba en el ambiente intelectual. Cuando las ideas artísticas 'han llegado' o están 'en el aire', pueden cristalizar en la producción artística de diversos creadores muy desconectados. [...]

"En este sentido, Macedonio está cercano a muchos de los innovadores contemporáneos que se han esforzado por abandonar parte del control del creador sobre su producción artística". Lindstrom, óp. cit., p. 60.

[98] La presencia de Macedonio en la obra del también argentino Ricardo Piglia, tanto como motivo temático como por la aceptación y reformulación de sus ideas estéticas, ha sido recurrentemente atendida por la crítica. No nos detenemos ahora en esta cuestión, sobre la que volveremos en el capítulo dedicado a Piglia.

de las novelas de Jorge Volpi (*En busca de Klingsor*), Edmundo Paz Soldán (*Sueños digitales*, *El delirio de Turing*) o Santiago Gamboa (*Páginas de vuelta*), que a durísimas penas podrán ser calificadas de metanovelas. Cabría mencionar igualmente a Roberto Bolaño, Rodrigo Rey Rosa, Mario Bellatin, Alan Pauls, Rodrigo Fresán…; la nómina, huelga decirlo, no es exhaustiva. Un caso interesante es el de Héctor Abad Faciolince, cuya novela *Basura* (2000) parodia y epiloga la práctica metanarrativa del último tercio del siglo xx; el análisis de dicha obra cerrará la nuestra.

Capítulo I
LA *ESCRITURA* ELIZONDIANA: HACIA EL GARABATO

Ese momento único en la historia del espíritu en el que la palabra no era sino una verbalización del gesto que es su origen, la figuración velada de un universo de causalidad pura...

–¿Dijiste causalidad o casualidad...?

Salvador Elizondo, *El hipogeo secreto*

Situado a veces entre los escritores del *posboom*, en una senda que abriría paso al posmodernismo[1], a veces entre los autores plenamente posmodernos, el escritor Salvador Elizondo (Ciudad de México, 1932-2006) lleva a la práctica en su narrativa y ensayística –aceptando que la distinción genérica le fuera aplicable– una propuesta audaz de lo que la crítica ha dado en llamar "escritura"[2]. Reducida su producción novelística a dos obras, ambas publicadas en la década de los sesenta (*Farabeuf o la crónica de un instante*, 1965 y *El hipogeo secreto*, 1968[3]), supone, sin embargo, uno de los sondeos más intrépidos por los vericuetos de la meta-

[1] Donald L. Shaw estudia a Elizondo en el capítulo "Hacia el posmodernismo", junto con Néstor Sánchez, Severo Sarduy, Diamela Eltit, Ricardo Piglia y Carmen Boullosa. Cf. Donald L. Shaw, *Nueva narrativa hispanoamericana. Boom. Posboom. Posmodernismo*, 6ª ed. ampliada, Madrid, Cátedra, 1999, pp. 325-364.

[2] El propio Elizondo utilizó frecuentemente tal denominación para referirse a un tipo de narrativa muy particular, al cual también pertenecería la suya, y que definimos más adelante. Cf. Teodosio Fernández, "El problema de la 'escritura' y la narrativa hispanoamericana contemporánea", *Anales de Literatura Hispanoamericana*, 14 (1985), pp. 167-173.

[3] La crítica ha considerado habitualmente su obra *Elsinore. Un cuaderno* (México, Ediciones del Equilibrista, 1988) como novela corta o relato largo, de ahí su exclusión al aludir a la producción novelística del escritor mexicano. Sin embargo, hay quien, como Gabriel Bernal Granados, no halla inconveniente en situarla entre sus novelas.

ficción en la narrativa hispanoamericana contemporánea. Tal vez sea precisamente su radicalidad, aún más intensa en los relatos que integran *El grafógrafo* (México, Joaquín Mortiz, 1972), catalogado de auténtico "esfuerzo suicida"[4], lo que lo conduce a un prolongado silencio novelístico; hasta el punto de que, en 1988, con la publicación del relato *Elsinore*, asistimos a la vuelta o, mejor, a un giro, hacia una narrativa mucho más tradicional, con solo algunas referencias al sueño que podrían cuestionar la realidad de la obra y la de los lectores, como el *estoy soñando que escribo este relato* del principio. Ya en 1977, cinco años después de la publicación de *El grafógrafo*, Elizondo se planteaba la necesidad del viraje de su escritura, por considerar que le resultaba imposible continuar por la misma senda:

> yo ya llegué a las últimas posibilidades, de un juego, que es el juego precisamente de la escritura que se escribe a sí misma. [...] Yo veo que hay posibilidades de salida por el empleo de métodos como el que utiliza Paz en *El mono gramático* [...]. Ahora bien, creo por otra parte que esos métodos consisten en dar un poco la media vuelta del punto adonde yo había llegado y volver otra vez al mundo de las sensaciones y de la experiencia sensible, como era el caso de *Farabeuf*. No sé si pueda hacer yo ese retorno porque la pluma fuente está agotada, ya no tiene tinta, y ése era para mí el instrumento esencial de la escritura, o el que había llegado a serlo, porque antes el instrumento esencial de la escritura era para mí el cuerpo. Luego, en *El hipogeo secreto* el cuerpo se convierte en el libro, y después de *El hipogeo secreto* el libro se convierte ya nada más en la punta de la pluma fuente llevada por la mano. Ahora yo creo que es preciso dar otra vez marcha atrás[5].

Son precisamente los textos de finales de los años sesenta y principios de los setenta los más audaces y discordantes con las tendencias que previamente habían colapsado el panorama literario. A los ya citados, cabe añadir el libro de relatos *El retrato de Zoe y otras mentiras* (México, Joaquín Mortiz, 1969) y la colección de ensayos *Cuaderno de escritura* (Guanajuato, Universidad de Guanajuato,

[4] Steven M. Bell, "Postmodern Fiction in Spanish America: The Example of Salvador Elizondo and Néstor Sánchez", *Arizona Quaterly. A Journal of American Literature, Culture and Theory*, 42 (1986), pp. 5-16; la cita corresponde a la p. 7.

[5] Jorge Ruffinelli, "Salvador Elizondo", *Hispamérica*, VI, 16 (1977), pp. 33-47; la cita corresponde a la p. 36.

1969), ambos coincidentes con *El hipogeo secreto* no solo en las fechas de composición y publicación, sino también, y sobre todo, en la pretensión, por un lado, de explorar y constatar los límites del lenguaje humano, incapaz de dar cuenta por sí mismo de la imagen mental; por otro, en estrecha relación con lo anterior, de echar por tierra toda vocación mimética en narrativa[6]. A finales de los setenta el autor contempla incluso la viabilidad de la consecución de una *escritura sin destino*, imposible incluso de ser leída: "Sería prescindir del lector, pero también provocar un orden diferente de lectura, un orden correlativo a la escritura, es decir un orden tal de lectura por medio del cual el escrito se des-escribiera al ser leído. Una involución-evolución de estas dos operaciones correlativas que son la escritura y la lectura"[7]. El solipsismo llegaría de este modo al extremo de la inefabilidad: a un superlativo grado cero de la escritura y la lectura, manifiesto en un autismo irreversible.

Su obra se enmarca, por lo tanto, en esa tendencia escrituraria que prolifera en Hispanoamérica en los setenta y que tiene una especial repercusión en el México propincuo a Tlatelolco, pero que deja de lado, a pesar de los tiempos que corren, cualquier pretensión social. John Brushwood ha consignado algunos de los rasgos de la narrativa mexicana de esos años, entre los que destacan el influjo de Tlatelolco (aunque no se hable directamente de "la noche", el panorama narrativo mexicano se verá indefectiblemente modificado después de 1968), la preponderancia metafictiva de lo autoconsciente y autorreferencial, el desarrollo de una "identidad inestable" en los personajes, con la consiguiente inseguridad, o el predominio de novelas urbanas[8].

[6] Steven M. Bell considera que esas tres obras publicadas entre 1968 y 1969 conforman la segunda etapa en la producción literaria de Elizondo, que culminaría con *El grafógrafo*; cf. "Literatura crítica y crítica de la literatura: teoría y práctica en la obra de Salvador Elizondo", *Chasqui*, 11, 1 (1981), pp. 41-52. Sin embargo, no cabe hacer grupo aparte con *Narda y el verano*, obra primeriza, y *Farabeuf o la crónica de un instante*, con la cual las tres siguientes no discrepan en absoluto, pues prosiguen e intensifican la línea en ella iniciada.

[7] Ruffinelli, art. cit., p. 37.

[8] John Brushwood, *La novela mexicana (1967-82)*, México, Grijalbo, 1985. Cf. John Brushwood, *México en su novela: una nación en busca de su identidad*, México, Fondo de Cultura Económica, 1973; Floyd Merrell, "La cifra laberíntica: más allá del *boom* en México", *Revista Iberoamericana*, LVI, 150 (1990), pp. 49-61.

El modelo elizondiano viene a consolidar la noción de una escritura metaficticva desprovista de banalidad. Como sucede con Macedonio, hay todo un sistema filosófico, un pensamiento, que sustenta el proyecto metaliterario del autor, y este, lejos de ser efímero capricho, constituye un punto de partida ineludible, dadas sus preocupaciones en torno a la realidad, la escritura, el tiempo o el espacio. Aunque archiconocido y citado hasta la saciedad, es inexcusable transcribir aquí el texto inaugural de "El grafógrafo":

> Escribo. Escribo que escribo. Mentalmente me veo escribir que escribo y también puedo verme ver que escribo. Me recuerdo escribiendo ya y también viéndome que escribía. Y me veo recordando que me veo escribir y me recuerdo viéndome recordar que escribía y escribo viéndome escribir que recuerdo haberme visto que me veía escribir que recordaba haberme visto escribir que escribía y que escribía que escribo que escribía. También puedo imaginarme escribiendo que ya había escrito que me imaginaría escribiendo que había escrito que me imaginaba escribiendo que me veo escribir que escribo[9].

Victorio Agüera ya señaló cómo subyace en el texto "un 'escribir por escribir' sin pretender copiar ni representar nada"[10], una intención que termina agotándose en sí misma y en el juego de cajas chinas o muñecas rusas. Qué hacer, por lo tanto, después de esto, tras haber erigido la barrera que coarte todo intento futuro de escritura[11]. Detrás de ese discurso grafocéntrico y autista en extremo subyace una orientación peculiar de los espejos, que evidentemente no apuntan al exterior, sino a la propia creación, que no deja de hablar de sí: "Pensar la literatura como la plasma este texto conlleva la denegación de cualquier rasgo figurativo, evocativo o programático. Presente, pasado y futuro dejan de ser reductos donde se exprese, respectivamente, el sucedido de una acción, la recuperación de una memoria o la postulación de una utopía. La obra literaria concebida

[9] Salvador Elizondo, "El grafógrafo", en *El grafógrafo*, Barcelona, Seix Barral, 1972, p. 9. Mario Vargas Llosa utilizará "El grafógrafo" como epígrafe a su novela *La tía Julia y el escribidor* (1977), que versa sobre la escritura (hay cuatro escritores) y la lectura, pero sin alcanzar el texto el grado de autoconsciencia o autorreflexividad a que apunta el de Elizondo.

[10] Victorio G. Agüera, "El discurso grafocéntrico en *El grafógrafo* de Salvador Elizondo", *Hispamérica*, X, 29 (1981), pp. 15-27; la cita corresponde a la p. 15.

[11] Shaw, óp. cit., p. 338.

de esta manera ya no crea espacios. ¿Qué hace entonces? La respuesta es simple: se limita a ocupar el espacio que le corresponde; es decir, sencillamente acontece, tiene lugar. ¿Dónde tiene lugar? En el ámbito de su propia ocurrencia: en la escritura"[12].

La estudiada colocación de la tríada de verbos *ver-recordar-imaginar* en torno al central *escribir* confiere al texto un espacio propio semejante al que se crea entre espejos que recíprocamente se miran y reflejan. Por eso, a pesar de la reticencia de Lucien Dällenbach para la utilización de las metáforas abisales y vertiginosas vinculadas con la noción de *mise en abyme*, así como de una utilización amplia de la expresión, hay que reconocer que el texto provoca el desconcierto por la contemplación de la infinitud, motivada por el *reflejo hasta el infinito*[13]. Pese a que no haya alusión alguna al espejo en el texto de Elizondo, el desdoblamiento entre el sujeto escribiente y ese o esos otros que *ven*, *recuerdan* o *imaginan* se produce efectivamente y el resultado guarda enorme similitud con otro de André Gide perteneciente al *Journal*: "Escribo sobre este pequeño mueble de Anna Shackleton que se hallaba en mi habitación de la calle de Commailles. Era allí donde solía trabajar; me gustaba, porque, en el espejo doble del *secreter*, situado por encima del tablero en que me apoyaba para escribir, me veía escribiendo; me miraba entre frase y frase; mi imagen me hablaba, me escuchaba, me hacía compañía, me mantenía enfervorizado"[14]. Frente a la exaltación de la imagen que va implícita en frases como

[12] Becerra, *Pensar el lenguaje; escribir la escritura*, óp. cit., p. 107.

[13] La misma Dällenbach nos ofrece un clarificador ejemplo tomado de *L'Âge d'homme* de M. Leiris (Paris, Gallimard, 1964) en el que se materializa, con un ejemplo no literario, la noción de representación ad infinítum: "Debo mi primer contacto preciso con la noción de infinito a un envase de cacao de marca holandesa, materia prima de mis desayunos. Un lado del envase venía decorado por la imagen de una campesina, fresca y sonrisueña, con cofia de encaje y con un envase idéntico en la mano, decorado por la misma imagen. Caí presa de una especie de vértigo al imaginar esta infinita serie de una imagen idéntica en que se reproducía un número ilimitado de veces la misma joven holandesa que, cada vez más pequeña, teóricamente, pero sin llegar a desaparecer nunca, me hacía ver su propia efigie pintada en un envase de cacao idéntico al envase en que ella estaba pintada"; citamos a través de Dällenbach, óp. cit., p. 38, n. 6.

[14] André Gide, *Journal 1889-1939*, Paris, Gallimard, 1948. Tomamos el texto de Dällenbach, ib., pp. 22-23. Dällenbach trae a colación fragmentos de algunos escritores simbolistas vinculados con este; cf. p. 28, n. 25.

me veo escribir y la imposibilidad de hacer tal cosa mientras se escribe –de ahí la concesión gideana del mirarse *entre frase y frase* y no en el momento mismo de la escritura–, el inicio de "El grafógrafo" permite una perfecta continuación ad infinítum: "escribo que escribo que escribo que escribo...". La inclusión, sin embargo, de los otros verbos, aun ampliando efectivamente el espacio ficticio y coadyuvando en la complicación del juego especular, destruye su perfección y nos permite aplicarle, con los cambios oportunos, lo dicho por Dällenbach a propósito del texto gideano:

> Palabra especular de la escritura, que se exalta en la imagen reflejada de quien escribe; espejo de los primeros años, que cobra nueva actualidad en la integración inaugural del cuerpo y del lenguaje: estamos, sin duda alguna, ante una típica trama de reapropiación, cuyo pleno alcance sólo podría medir un analista. Aquí nos limitaremos a extraer de todo ello dos enseñanzas. La primera nos dice que la especularización escritural se apoya en la especularización imaginaria, que es la que permite al sujeto de la escritura gozar obsesivamente de la imagen en que figura tal como desea verse: *escritor*. La segunda es que la captación imaginaria tendente a restablecer la relación inmediata y continua entre uno mismo y uno mismo está expuesta, dentro de la representación, a la discontinuidad y el desfase que en ella introduce el propio ejercicio de la escritura[15].

La falta de perfección a que aludíamos radica en el hecho de que la escritura sea una actividad esencialmente temporal, en cualquiera de sus ejecuciones (el hecho mismo de escribir, o el reverso de la lectura), mientras que la imagen, en su espacialidad, es instantánea, sincrónica. No es esta una inquietud menor en la obra de Elizondo, ni aparece en "El grafógrafo" de manera casual; en *Farabeuf o la crónica de un instante* constituye uno de los temas centrales, por cuanto se persigue conciliar dos opuestos en el mundo occidental: escritura y simultaneidad. No se trata tanto, aunque también, de efectuar la crónica de un instante (hacer sucesivo lo único) como de lo contrario, de condensar el tiempo y la escritura en un momento, en una imagen. De ahí la recurrencia a la escritura ideogra-

[15] Ib., p. 23.

mática, capaz de reunir lo múltiple en un solo signo, desproveyéndolo de toda secuencialidad diacrónica. Por eso hay críticos que, haciendo uso de esta idea y extrapolándola al conjunto de la novela, han llegado a afirmar de ella que "constituye un vasto ideograma cuyo sentido nos toca identificar"[16].

Pero incluso en los textos que integran *El grafógrafo*, con el ya citado "El grafógrafo" a la cabeza, existe una trascendental preocupación por parte del autor que va implícita en el escribir por escribir. De ahí que el juego, de haberlo, vaya más allá de la mera intención lúdica, aunque en esa ida se tope con el vacío de una realidad a la que las palabras no pueden ya aludir. En "Sistema de Babel" perfila esa desconexión radical del texto con la realidad extraliteraria, una desvinculación que proviene del alejamiento de las palabras y los objetos, o acaso la motiva: "Cortad el ombligo serpentino que una a la palabra con la cosa y encontraréis que comienza a crecer automáticamente, como un niño"[17]. En el fondo, se trata del intento por salvar el abismo "entre la concepción primigenia de una escritura y su realización efectiva sobre el papel"[18], de que la escritura no siga siendo una representación y empiece a ser presentación, imagen pura; por eso en el "Tractatus rethorico-pictoricus", donde resuenan las teorías de Wittgenstein sobre el lenguaje, encontramos el siguiente *precepto*: "Sólo existe una forma real, concreta, del pensamiento: la escritura. La escritura es la única prueba que tengo de que pienso, *ergo*, de que soy. Si no fuera por la escritura yo podría pensar que el pensamiento mismo que concibe la realidad del mundo como una ilusión y como una mentira es, él mismo, una ilusión, una mentira"[19]. La metaliterariedad de sus novelas

[16] Shaw, óp. cit., p. 334. Ya Severo Sarduy habló de *Farabeuf* como "dramatización de un ideograma", *Escrito sobre un cuerpo*, en *Obra completa*, tomo II, ed. crítica a cargo de Gustavo Guerrero y François Wahl (coord.), Madrid, Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores, 1999, pp. 1119-1194; la cita corresponde a la p. 1135.

[17] Salvador Elizondo, "Sistema de Babel", en *El grafógrafo*, óp. cit., p. 16.

[18] Ruffinelli, art. cit., p. 36.

[19] Salvador Elizondo, "Tractatus rethorico-pictoricus", en *El grafógrafo*, óp. cit., p. 61. Para la relación entre la obra elizondiana y los postulados filosófico-lingüísticos de Wittgenstein o la fenomenología de Husserl, cf. Agüera, art. cit.

es deudora de esta concepción de lo real y de la escritura, así como del cuestionamiento de las posibilidades efectivas que posee el lenguaje para acoger en su seno a la realidad y dar testimonio de ella.

Además, el apabullante predominio del *discurso* sobre el *relato* en los textos elizondianos, según la distinción establecida por Émile Benveniste, contribuye al alejamiento definitivo de la narración pretérita. A la incertidumbre máxima o "codificación dubitativa"[20] que en *Farabeuf* introducen los reiterados adverbios (*tal vez*, *acaso*, *quizá*), los verbos que subrayan la falta de precisión (*conjeturar*, *suponer*) y las preguntas sin respuesta, hay que añadir la indeterminación de las formas gramaticales propias del discurso: los pronombres de primera y segunda persona, ciertos demostrativos (*este*, *ese*) y adverbios (*aquí*, *ahora*, *hoy*, *ayer*, *mañana*), tiempos verbales como el presente, el pretérito perfecto compuesto o el futuro... La vaguedad de todas ellas deriva de la obligatoriedad de conocer las circunstancias de la enunciación, pues, sin ese asidero, la referencia se torna demasiado imprecisa. Gérard Genette destaca la subjetividad del discurso, un rasgo que sirve para contraponerlo al relato, primordialmente objetivo, si bien, dicha oposición ha de ser entendida en términos lingüísticos: "es 'subjetivo' el discurso donde se indica, explícitamente o no, la presencia de (o la referencia a) un *yo*, pero este *yo* no se define sino como la persona que pronuncia este discurso, así como el presente, que es el tiempo por excelencia del modo discursivo, sólo se define como el momento en que se pronuncia el discurso"[21]. Aun no siendo absoluta la hegemonía del discurso en la narrativa elizondiana, en detrimento del relato, sí es cierto que en ella se da en grado superlativo, alineándose así con toda una tendencia del narrar en el siglo XX; y contribuye de forma patente a su ensimismamiento y desvinculación con lo real, que deja de constituir un punto de referencia, ni tan siquiera interno,

[20] Ciro León González, "*Farabeuf*: los procedimientos metaoperativos en la manifestación del discurso", *Semiosis*, 20 (1988), pp. 169-185.

[21] Gérard Genette, "Fronteras del relato", en Roland Barthes (et ál.), *Análisis estructural del relato*, Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo, 1970, pp. 193-208; la cita corresponde a la p. 203.

"como si la literatura hubiera agotado o desbordado los recursos de su modo representativo y quisiera replegarse sobre el murmullo indefinido de su propio discurso"[22].

La escritura

La primera duda que debe surgir al hablar de "novela de la escritura" es, además de la que indaga por su esencia constitutiva, la de su pertenencia o inclusión en el corpus metaliterario que venimos estudiando, si fuera posible semejante generalización. Para responder a esto último se hace obligado clarificar primero el concepto de "novela de la escritura", lo que por tal se entiende, pues no siempre han sido nítidos los límites. Margo Glantz, en el "Estudio preliminar" a *Onda y escritura en México: jóvenes de 20 a 33*, no ofrece una definición precisa, si bien de la lectura atenta de su texto podemos obtener algunas premisas. Como muy bien vio Teodosio Fernández, otorgar dicho marbete a obras en las que convergen una "preocupación esencial por el lenguaje y por la estructura"[23] es poco menos que nada, pues toda obra literaria que se precie ha de tener una especial atención por el lenguaje y la estructura novelística[24]. La aseveración de Glantz es veraz, pero insuficiente así formulada. Sigue más adelante, en su intento definitorio, contraponiéndola a la *Onda* mexicana, de donde se obtiene que la "escritura" abomina del realismo y de todo intento de referir el mundo extraliterario: "La novela como experimentación del lenguaje se efectúa en un territorio distinto al de la poesía y plantea una estética novelística que se erige en el cuerpo mismo de lo narrado, o en la materia narrativa misma, en la 'escritura'. Por otra parte, la novela se vuelve averiguación no psicológica –tomamos esta palabra en su aspecto policial–, averiguación sobre su

[22] Ib., p. 208.

[23] Margo Glantz, "Estudio preliminar", en *Onda y escritura en México: jóvenes de 20 a 33*, México, Siglo xxi, 1971, pp. 5-41; la cita corresponde a la p. 30.

[24] Fernández, "El problema de la 'escritura' y la narrativa hispanoamericana contemporánea", art. cit. Cf. también Luis Sainz de Medrano, "El lenguaje como preocupación en la novela hispanoamericana actual", *Anales de Literatura Hispanoamericana*, 9 (1980), pp. 235-254.

íntimo significado y sobre lo narrado para despojarse, en muchos casos, de lo que considere ajeno para indagar o cuestionar sobre lo que le es propio"[25]. A partir de esta matización y de la nómina de autores –entre los que Glantz destaca a Elizondo–, podemos aproximarnos, en el caso de la escritura, a lo que se alude con dicha denominación, si bien hay que considerar que su trabajo versa sobre *Onda* y *escritura* en México; esto no significa exactamente que sean fenómenos literarios exclusivos de ese país, aunque allí se manifestaran de forma intensa, acaso más que en otros lugares. Otras obras y autores mexicanos que podrían encuadrarse en esta tendencia serían *Los albañiles* (1963), de Vicente Leñero, *Cambio de piel* (1967), de Carlos Fuentes, *Morirás lejos* (1967), de José Emilio Pacheco o *Cadáver lleno de mundo* (1971), de Jorge Aguilar Mora[26]. El papel relevante del lector es, asimismo, realzado por Glantz que, además de la del *nouveau roman*, considera oportuno establecer la filiación de la escritura con *Rayuela*, "en especial en la imposición de un lector macho y de un lector hembra que cataloga por anticipado al lector. El juego lector-actor, binomio que intentará recrear la novela, se perfila también como elemento indispensable de esa perspectiva"[27].

Sin detenernos en el análisis de las citadas obras, muchas de las cuales bien podrían ser objeto de estudio de este trabajo, anotamos algunos de los indicios de metaliterariedad en ellas, entre los que destacan la presencia de escritores y lectores que plantean los consabidos juegos especulares, la recreación en la materialidad y espacialidad de la escritura, con abundantes indicios de escrituralidad, y la conversión de autores y narradores en personajes de la ficción narrada. En este sentido, el comienzo de *Cambio de piel* resulta proverbial: "El Narrador termina de narrar una noche de Septiembre en La Coupole y decide emplear el apolillado recurso del epí-

[25] Glantz, "Estudio preliminar", art. cit., p. 32.

[26] Eduardo Becerra agrega las novelas *El garabato* (1967), de Vicente Leñero, *Los huecos* (1970), de Carlos Páramo, *Lapsus* (1971), de Héctor Manjares, *Trizadero* (1974), de Tomás Segovia, y *Si muero lejos de ti* (1979), de Jorge Aguilar Mora; Eduardo Becerra, "Introducción", en Salvador Elizondo, *Farabeuf o la crónica de un instante*, ed. a su cargo, Madrid, Cátedra, 2000, pp. 9-93.

[27] Glantz, "Estudio preliminar", art. cit., p. 34.

grafe. Sentado en la mesa de al lado, Alain Jouffroy le tiende un ejemplar de *Le Temps d'un Livre* [...] Terminado, el libro empieza. Imposible fiesta. Y el Narrador, como el personaje del corrido, para empezar a cantar pide permiso primero"[28].

Retomamos ahora a Teodosio Fernández y vemos que, igualmente, encuentra cierta dificultad para delimitar el terreno de la escritura; pero percibe, sin embargo, recurriendo otra vez a la práctica para explicar la teoría, que "algo hay en obras como *Farabeuf* (1965) y *El hipogeo secreto* (1968), de Salvador Elizondo, *De donde son los cantantes* (1967), *Cobra* (1972) y *Maitreya* (1978), de Severo Sarduy, *Siberia blues* (1967) y *El amor, los Orsinis y la muerte* (1969), de Néstor Sánchez, que les presta una fisonomía peculiar"[29]. A esta lista podrían añadirse con facilidad, según el profesor Fernández, otras como *Tres tristes tigres* (1967), de Guillermo Cabrera Infante, *El obsceno pájaro de la noche* (1970), de José Donoso, la ya mencionada por Glantz *Cambio de piel* y *Terra nostra* (1975), de Carlos Fuentes, o *El mundo alucinante* (1969), de Reinaldo Arenas. El denominador común en todas ellas sería el desinterés por el mundo externo a la obra literaria en aras del interior: "Despojado de toda pretensión de hacer referencia a algo fuera de sí mismo, el texto ya no dice, *es*, cobrando relieve la apariencia, lo tradicionalmente considerado como la exterioridad de la literatura: los significantes visuales (la página, los espacios en blanco, la horizontalidad de la escritura, la escritura misma) y las relaciones que entre ellos se crean en la página, en el libro"[30]. Eduardo Becerra engrosa el elenco escriturario con los argentinos Osvaldo Lamborghini (*Sebregondi retrocede*, 1973; *Sebregondi se excede*, 1988) y Humberto Constantini (*Háblenme de Funes*, 1970), el chileno Enrique Lihn o el uruguayo Mauricio Wácquez, a los que se unirán con

[28] Carlos Fuentes, *Cambio de piel*, México D. F., Joaquín Mortiz, 1968, p. 9. Cf. Danny J. Anderson, "Una aproximación a la metaficción: tres casos distintos en la novela mexicana contemporánea", *Semiosis*, 7-8 (1981-1982), pp. 123-140, que analiza someramente los aspectos metafictivos de *Cambio de piel*, *Morirás lejos* y *El hipogeo secreto*, a partir de tres postulados comunes: la autoconsciencia, la presencia de comentarios crítico-literarios y la invitación al lector a implicarse activamente en el texto.

[29] Fernández, "El problema de la 'escritura' y la narrativa hispanoamericana contemporánea", art. cit., p. 168.

[30] Ib., p. 170.

posterioridad la chilena Diamela Eltit, la colombiana Alba Lucía Ángel, la uruguaya Cristina Peri Rossi y las argentinas Reina Roffé, Silvia Molloy y Luisa Valenzuela[31].

Es perceptible que ninguno de los rasgos señalados hasta el momento dista en demasía de los que venimos aplicando a la metanovela: rechazo radical del realismo literario y consecuente vuelta del texto sobre sí (autorreflexividad); prioridad de las relaciones sintagmáticas (*in praesentia*), las del texto consigo mismo, sobre las paradigmáticas (*in absentia*); incluso unas obras y otras han recibido críticas semejantes, provenientes de los prejuicios formados sobre ellas, ora por su presunto experimentalismo estéril, ora por la supuesta superficialidad intrascendente de su juego. En esa misma línea, Eduardo Becerra vuelve sobre la importancia del narcisismo –en el sentido en que Hutcheon lo emplea– de la escritura: "La narrativa de la 'escritura' constituye en gran medida la experiencia terminal de este proceso [la reflexividad de la obra literaria]. Cuando el discurso autorreferente de la literatura se clausura en sí mismo, admite su incapacidad para trascenderse, para superar la barrera de sus propias palabras, acaba reconociéndose simple y exclusivamente como 'escritura'; es decir, lenguaje en acción que en todo momento se exhibe como tal y que sólo a sí mismo refiere"[32]. Becerra concibe la novela de la escritura como una radicalización de tendencias anteriores en la narrativa hispanoamericana, al margen, aunque no aislada, de los experimentos de la europea (James Joyce con *Finnegan's Wake*, de 1939, o los autores del *nouveau roman*). Es decir, que sería posible trazar una línea que, desde la vanguardia, pasando por los grandes escritores del siglo xx hispanoamericano, llegase hasta esta novela de la escritura:

> A partir de la ruptura vanguardista, que, aunque menos conocida, también tuvo un destacado papel en el desarrollo de la prosa de ficción hispanoamericana gracias a la obra de, entre otros autores, Jaime Torres Bodet, Arqueles Vela, Gilberto Owen, Juan Emar, Vicente Huidobro, Pablo Palacio, Macedonio Fernández y Alberto Vanasco, la narrativa hace del riesgo y de la transgresión de las fórmulas tradicionales dos de sus motores básicos. Siguiendo esta estela surgen los nombres capita-

[31] Becerra, "Introducción", art. cit., pp. 22-23.

[32] Ib., p. 21.

> les de la novela y el cuento del siglo xx –Asturias, Borges, Carpentier, Onetti, Sábato, Rulfo, Fuentes, Cortázar, García Márquez, Vargas Llosa, Donoso...– y también a ella se incorporan, radicalizando su discurso, aquellos narradores que harán de la "escritura" el problema central de sus relatos. La novela de la "escritura" se enmarca entonces en un proceso de enorme amplitud dentro de la tradición hispanoamericana reciente; de ahí que constituya una orientación de alcance continental y en absoluto circunscrita exclusivamente a México –si bien es cierto que en este país se mostró especialmente prolífica[33].

En la más pura tradición posmoderna, la escritura cuestiona la facultad del lenguaje para dar cuenta de la realidad, duda de su capacidad representativa y por eso se repliega sobre sí. De ahí la escritura por la escritura, versión actualizada y posmoderna del arte por el arte: "Lo único que la burguesía no soporta, lo que la 'saca de quicio', es la idea de que *el pensamiento pueda pensar sobre el pensamiento*, de que *el lenguaje pueda hablar del lenguaje*, de que un autor *no escriba sobre algo, sino escriba algo*"[34]. Sin embargo, no hemos aludido todavía, y constituye un elemento esencial en la metaficción narrativa, a la autoconsciencia de los textos, de un lado, ni, de otro, a la incitación a la creencia en la permeabilidad de las fronteras entre ficción y realidad, con el consiguiente *mareo*, en el sentido macedoniano, del lector. De lo dicho hasta ahora, sobre la base del repliegue lingüístico y de la importancia conferida al discurso, se podría desprender que en la novela de la escritura se tiende, grosso modo, hacia una metaficción enunciativa, mucho más que a una diegética. Pero un examen de los textos revela que no es del todo así, que también los contenidos gozan del estatus metafictivo y que es precisamente ahí donde tienen cabida la autoconsciencia, el cuestionamiento de la realidad, la inducción del lector al vértigo de creerse personaje, al menos en las obras de Salvador Elizondo[35].

[33] Ib., p. 22. Como puede comprobarse, en esta *otra gran tradición* de la literatura hispanoamericana se incluyen a muchos o a la mayoría de los autores canónicos.

[34] Sarduy, *Escrito sobre un cuerpo*, óp. cit., p. 1129.

[35] Ciertamente, la narrativa de Severo Sarduy mostrará una más clara inclinación hacia lo que llamamos metaliterariedad enunciativa o discursiva, como se verá a través del estudio de sus obras; sin embargo también en la suya, aunque sin llegar al extremo de la elizondiana, es perceptible la presencia de la otra, la diegética o autodiegética.

No se trata de una circunstancia en la que los críticos a los que hemos aludido no hubiesen reparado. Sin ir más lejos, Teodosio Fernández destaca la influencia borgeana sobre Elizondo en su percepción "del universo como diccionario abrumador, de los hombres y las cosas reducidos a la condición de palabra", o la inclusión en las obras de Sarduy de dudas radicales con respecto a la autenticidad de lo real[36]. Eduardo Becerra, por su parte, parece discrepar con lo aquí sostenido, pues percibe que la ostentación del artificio en estas obras, el dejar el andamiaje al descubierto para que la narración se muestre en el momento mismo de crearse, propicia que la carga metaficticva se concentre en el discurso y no en la historia: "He aquí el que probablemente sea el rasgo fundamental de la 'escritura'; lo metaficcional no es aquí resultado de la construcción de una estructura narrativa reveladora de una ficción que remite a sí misma (pienso en los recursos distanciadores de los cuentos borgianos, en *Cien años de soledad* y los manuscritos de Melquíades o en la saga sanmariana de Juan Carlos Onetti [...]) sino que de principio a fin estas narraciones se muestran en su mismo hacerse"[37]. Aunque tiene parte de razón Eduardo Becerra, consideramos que su afirmación describe antes la narrativa de Sarduy que la de Elizondo[38]; incluso así, no es en absoluto incompatible la coexistencia de un discurso que se repliega sobre el acto de la escritura con una *trama* –por emplear un término que remita al contenido narrativo– de cuño metaficcional. También la tiene al distinguir, con muy buen criterio, la novela de la escritura de ciertos textos borgeanos, de García Márquez o de Onetti, pero tal vez la distancia venga marcada, no tanto por la ausencia de una metaficción diegética en la escritura, como por la intensidad de la misma en dichas novelas, mucho más atenuada, cuando no inexistente, en los textos citados por Becerra[39]. El caso extremo de "El grafógrafo",

[36] Fernández, "El problema de la 'escritura' y la narrativa hispanoamericana contemporánea", art. cit., p. 172.

[37] Becerra, "Introducción", art. cit., p. 16.

[38] En su faceta novelística, al menos; dentro de esta, creemos que lo sostenido por Becerra resulta más apropiado para *Farabeuf* que para el *El hipogeo secreto*.

[39] El problema quizá radica en pretender el establecimiento de una pauta común y general en una *corriente* tan amplia, que comprende obras y autores tan

un texto breve que prescinde totalmente de la *fábula*, puede servir para confirmar su tesis, aunque no es equiparable con las novelas de Elizondo, donde se mantiene el alto grado de autorreflexividad discursiva sin menoscabo de la presencia de recursos metafictivos que atañen a la *historia*, todo lo experimental, desvinculada de la realidad extraliteraria y alejada de la tradicional fábula que se quiera, pero existente en mayor o menor medida.

Por eso creemos que convendría añadir a las definiciones de "novela de la escritura" esta particularidad, de ningún modo accesoria, pues aporta a las obras en cuestión una dimensión trascendental que las libera de los sambenitos consabidos: experimentalismo vano, hermetismo fútil, artificio irrelevante. No quiere esto decir que no haya obras en las que esas características operen –máxime teniendo en cuenta las ya mencionadas diversidad y disparidad de las obras que bajo el rótulo de "escritura" se engloban–, ni que sea negativa su presencia; lo cuestionable es la identificación automática y simplista entre metanovela (novela de la escritura, en este caso) y juego rebuscado e intrascendente. A pesar del alejamiento ostensible de la narrativa al uso, la novela de la escritura no pierde su interés por "significar"[40].

Farabeuf o la crónica de un instante

La lucha por concordar lo único y lo diverso, el instante y la multiplicidad de la sucesión, está en la raíz de *Farabeuf o la crónica de un instante* (México, Joaquín Mortiz, 1965). Ese afán conciliador se hace extensivo en la obra a una pluralidad de elementos: tiempos y espacios distantes y distintos que tienden a converger, contrarios como el *ying* y el *yang* del *I ching*, el *sí* y el *no* de la ouija, del mismo modo que se diluyen los límites que demarcan al individuo –provocando la consiguiente confusión entre personajes–,

diversos. Al margen de esta discrepancia nimia, nos parece que el trabajo del profesor Becerra ahonda con maestría en la obra elizondiana, siendo uno de los ensayos más clarificadores que se hayan escrito sobre *Farabeuf*.

[40] Fernández, "El problema de la 'escritura' y la narrativa hispanoamericana contemporánea", art. cit., p. 173.

o los mundos real y ficticio –personajes y personas–, en una suerte de *concordia oppositorum* extremadamente barroca que, en el fondo, indaga la relación entre el universo y el lenguaje, entre realidad y escritura[41]. El cuestionamiento de toda certeza es la primera consecuencia de dicha pesquisa, sobre la que se asienta la práctica metaliteraria elizondiana[42].

A) Analogía autística y vasos comunicantes

La conciliación de los opuestos, que encontrará un símbolo adecuado en la anfisbena de *El hipogeo secreto*, se resuelve en *Farabeuf* mediante la figura del espejo, que disgrega lo unitario, para después igualar lo enfrentado en una imagen, tomando así conciencia el lector de la paridad de lo dispar e, incluso, de su posible identidad[43]. Existe, de hecho, en *Farabeuf* un sistema de correspondencias que convierte a la analogía en clave para la comprensión de la obra. Partiendo de las consideraciones de Octavio Paz en *Los hijos del limo* (1974) sobre la analogía en la poesía occidental, Eduardo Becerra establece que es ese recurso uno de los pilares en la articulación de la novela, en estrecho vínculo con el abandono del realismo y de la linealidad discursiva, con la fragmentación narrativa y con el predominio de la irracionalidad sobre la lógica racio-

[41] Para el barroquismo de *Farabeuf*, cf. Margo Glantz, "*Farabeuf*, escritura barroca y novela mexicana", en *Repeticiones. Ensayos sobre literatura mexicana*, Veracruz, Universidad Veracruzana, 1979, pp. 17-26. Blas Matamoro habla de algunos de esos *entres elizondianos* que aproximan realidades tan opuestas, "el que hay entre potencia y acto, entre lo indecible y energético, por un lado, y el efecto cumplido de la palabra, por el otro", "El apócrifo Salvador Elizondo", *Cuadernos Hispanoamericanos*, 544, (1995), pp. 137-139; la cita corresponde a la p. 137. Cf. Eduardo Ramos-Izquierdo, "De lo híbrido y de su presencia en la novela mexicana actual", en Ezquerro, *L'hybride / Lo híbrido*, óp. cit., pp. 59-104.

[42] Cf. Bernard Fouques, "*Farabeuf* : entre l'anathème et l'anamorphose", *Bulletin Hispanique*, 83, 3-4 (1981), pp. 399-431.

[43] Ese camino de ida y vuelta a que Elizondo nos impele en sus obras una y otra vez, bien mediante el espejo, bien mediante continuas proyecciones y retrospecciones temporales, bien con otros recursos, fue identificado en la estructura misma del texto por Áurea Sotomayor, que, recordando el valor etimológico del término *palíndromo* (del griego πάλιν, 'de nuevo', y δρόμος, 'carrera'), lo aplica a la obra de Elizondo; Áurea M. Sotomayor, "*El hipogeo secreto*: la escritura como palíndromo y cópula", *Revista Iberoamericana*, XLVI, 112-113 (1980), pp. 499-513.

nalista[44]. Sin embargo, el sistema analógico que sustenta la obra de Elizondo, en consonancia con otras prácticas narrativas del xx, difiere radicalmente de la analogía renacentista, barroca, romántica o simbolista. Nada queda de la creencia en la conexión entre los cuerpos celestes y los objetos de la naturaleza, en la correspondencia entre el cosmos y el espacio sublunar; ni, por supuesto, el lenguaje es considerado doble del universo. Tratándose de una obra ensimismada, en la que las referencias externas poseen exigua relevancia[45], es fácil suponer que la analogía, en *Farabeuf*, es indefectiblemente autística; es decir, que los términos de cualquier correlación en la novela concurren en el interior de esta. Así, la semejanza entre la estrella de mar que la mujer contempla con asco en el paseo por la playa, el ideograma chino dibujado en el cristal de la ventana y la posición del torturado en la fotografía los vincula, albergando todo un sistema de correspondencias que no llega a trascender los límites de la novela.

La utilización de la técnica de los vasos comunicantes en la obra no queda reducida al discurso, sino que se extiende también a la *historia*. De igual modo que ciertas preguntas no encuentran respuesta hasta páginas o capítulos después, cuando el lector casi no identifica la deuda de una con otra, y establecen conexiones entre partes alejadas del texto, la permeabilidad o mutabilidad de los objetos, la inconstancia de su ser, permiten la transformación sucesiva de personas, personajes o cosas, creando esa fic-

---

[44] Cf. el apartado "El discurso analógico", en Becerra, "Introducción", art. cit., pp. 39-42.

[45] No quiere esto decir que no existan; cf. el trabajo de Rolando J. Romero, "Ficción e historia en *Farabeuf*", *Revista Iberoamericana*, 151 (1990), pp. 403-418. El autor, sin embargo, ha insistido en la ausencia total de proyección del exterior sobre el interior de la obra: "*Farabeuf* está sacado de experiencias, pero no de experiencias en el orden de la vida real, sino en el orden de la vida mental. La experiencia de la que nace el libro consiste solamente en dos vivencias: la visión de una fotografía de un chino y el hojear un manual de cirugía de Farabeuf, un manual que sí existe en la realidad, ya que Farabeuf sí existió", John D. Bruce-Novoa, "Entrevista con Salvador Elizondo", *La Palabra y el Hombre*, 16 (1975), pp. 51-58; la cita corresponde a la p. 52. Quizá tenga poco sentido el análisis de las discrepancias entre los hechos históricos y su presencia en la obra literaria, tratándose de una novela como esta; la reconstrucción histórica se torna innecesaria –más que en otras ocasiones–, dadas las preocupaciones fácticas del texto.

ción conectiva que es la obra[46]. La pregunta enunciada en el capítulo II –"¿Hay algo más tenaz que la memoria?"[47]– halla respuestas sucesivas cuando ya no se esperan; así, en el capítulo III, Farabeuf proporciona una contestación: "En efecto, existe algo más tenaz que la memoria –pensó–: el olvido"[48]. Y vuelve a aparecer, reformulada, a manera de sentencia no proferida por nadie en especial, al comienzo del capítulo IV: "El olvido es más tenaz que la memoria"[49]. Esos saltos en el tiempo –el discurso se desarrolla, casi sin otra opción, en el discurrir temporal– se corresponden en la historia con lo que se aproxima, a falta de una comparación más audaz, a la superposición de imágenes: las confusiones e imprecisiones referentes a situaciones y personajes, las aparentes transformaciones experimentadas por la "realidad" novelesca parecen responder a un bucle en una película, que acaba colocando un fotograma sobre otro y que hace coincidir en una sola imágenes dispares, de tal modo que el resultado puede responder por igual a una u otra o, mejor, a ambas a la vez. Es hacia esa dirección hacia la que apuntan las palabras del autor en la entrevista concedida a Rolando J. Romero: "la única medida que tenemos del tiempo es la del espacio, a través del movimiento. Desgraciadamente, el movimiento no se puede captar, se tiene que expresar simbólicamente de la misma manera en que se expresaría la simultaneidad de la acción en los

[46] Cf. las precisiones de Eduardo Becerra sobre el *I ching* o *Libro del cambio* o *de las transformaciones* en su edición de *Farabeuf*, pp. 99-100 (n. 3) y 108-109 (n. 26). Frente al determinismo de otros métodos adivinatorios occidentales, el oriental contempla la posibilidad de que la realidad sea cambiante, no inamovible. Eso, trasladado a la obra literaria y añadido a una presunta anulación temporal, puede tener unos resultados tan sorprendentes e ilógicos como los que plantea la novela.

[47] Elizondo, *Farabeuf*, óp. cit., p. 131.

[48] Ib., p. 159. La pregunta, que casi se autoformula en el capítulo II, pues desconocemos quién sea el sujeto enunciador, parece, retrospectivamente, haber sido hecha por Farabeuf, en una suerte de monólogo interior, no marcado entonces, pero dilucidado ahora por una instancia narrativa que se aproxima bastante a un narrador omnisciente: "Farabeuf, mientras tanto, mientras ascendía fatigosamente aquellos peldaños y después de haber formulado una reflexión por demás vulgar acerca de los efectos que produce el transcurso del tiempo sobre los objetos inanimados, concluyó una meditación acerca de la persistencia del recuerdo, iniciada con anterioridad a la meditación acerca de los efectos del transcurso del tiempo", ib., p. 159.

[49] Ib., p. 167.

ideogramas chinos, mediante el principio de montaje, poner dos imágenes simultáneas, para que produzcan una tercera mental, lo cual es muy difícil en la escritura porque ésta sigue un curso. La única manera que encuentro de representación de esa imagen conjunta espacio-tiempo sería por procedimientos afines al chino, a la escritura china sobre todo"[50].

En ese sentido, la *con-fusión*, omnipresente en la obra, vendría a explicar, en unos casos, la poca importancia de la identidad *real* de los personajes y, en otros, las dudas y preguntas que a ellos mismos les surgen acerca de la propia. Tanto en uno como en otro caso, queda de manifiesto –y el discurso lo recalca– la condición de entes de ficción de los *individuos* que pululan por la novela, a la vez que la consciencia que de tal circunstancia ellos poseen, con las repercusiones que sobre el lector tiene dicho conocimiento (saber que los personajes se saben personajes). En el capítulo I tenemos a un narrador que se dirige a Farabeuf en segunda persona, después de haber comenzado el fragmento en tercera hablando de *un hombre*; la perplejidad inicial del lector por la utilización indistinta de los pronombres encuentra su razón de ser cuando, avanzando el texto, el narrador le plantea al personaje lo indiferente que es ser uno u otro: "Has vuelto después de algunas horas –tú, yo–; has vuelto después de muchos años –él, ella–. Has venido porque ella –la mujer– te ha llamado hace apenas media hora. [...] No esperabas ya esa llamada y sin embargo la campanilla del teléfono sonó cuando tú sabías que sonaría. Ahora has venido en busca del recuerdo de la Enfermera –la mujer– siempre vestida de blanco. No importa ya para nada tu identidad real: tal vez eres el viejo Farabeuf que llega hasta esa casa después de haber hecho saltar dos o tres piernas y brazos en el enorme anfiteatro de la Escuela de Medicina, o tal vez eres un hombre sin significado, un hombre inventado, un hombre que sólo existe como la figuración de otro hombre que no conocemos, el reflejo de un rostro en el espejo, un rostro que en el espejo ha de

[50] Rolando J. Romero, "Salvador Elizondo: escritura y ausencia del lector", *La Palabra y el Hombre*, 71 (1989), pp. 117-130; la cita corresponde a la p. 118.

encontrarse con otro rostro"[51]. Los ejemplos de personajes inquiriendo en torno a su existencia efectiva, además de ser profusos, redundan en la condición artificiosa de la obra, de la cual se desprende una extrañeza compartida por lectores y personajes.

B) Causalidad fraudulenta e instauración de general anomia

A las ya mencionadas situaciones generadoras de extrañamiento, hay que añadir el desconcierto provocado por la ruptura del principio de causalidad aristotélico, continuamente subvertido en la obra. Mas, a diferencia del realismo mágico –pensemos, sin ir más lejos, en la técnica de García Márquez–, ni los personajes ni el narrador contemplan esas alteraciones con normalidad, sino que, solidarios con el lector, manifiestan su estupefacción ante la realidad insondable e inexplicable que los rodea. La escena de la fotografía de la chica sobre el farallón es uno de los casos más notables[52], pero hay otros muchos que nos empujan a pensar que existe una inadecuación entre los personajes y el contexto, que se rige por reglas desconocidas para ellos. Algunos de estos trastrueques en el orden de las causas y los efectos logran llamar nuestra atención, sin que dicha inversión tenga mayores implicaciones; pero la probabilidad de que las fronteras que separan los distintos niveles de realidad sean permeables se incrementa con otras escenas. La imagen del niño al que le han cortado los pulgares y de la mujer con paraguas puede servir para ejemplificar lo que decimos; pareciera, en un primer momento, que asistimos, sin más, a uno de esos alardes de causalidad fraudulenta en los que la obra es opima: "Afuera llueve porque

[51] Elizondo, *Farabeuf*, óp. cit., pp. 106-107.

[52] "Hay en todo esto una circunstancia curiosa; un efecto que no puede ser explicado ni por la más extravagante teoría acerca de la técnica fotográfica. Cuando escalamos aquel farallón y nos sentamos sobre las rocas a contemplar el vuelo de las gaviotas y de los pelícanos, yo te tomé una fotografía. Estabas reclinada contra las rocas desgastadas por la furia de las olas. Se trataba, simplemente, de un paisaje marino, banal por cierto, en cuyo primer término tu rostro tenía la expresión de estar haciendo una pregunta sin importancia. ¿Por qué entonces, cuando la película fue impresa, aparecías de pie frente a la ventana de este salón?", ib., p. 119.

la mujer que te cuenta esta historia lleva un paraguas"[53]. La ausencia de signo de puntuación entre el verbo principal de la oración y la conjunción impide que leamos el *porque* con un valor deductivo (*la mujer lleva un paraguas, luego debe de llover afuera*), de ahí la impresión de que llueva *como consecuencia* de que la mujer lleve paraguas. Sin embargo, lo realmente asombroso es el hecho de que la mujer en cuestión no pertenezca al mismo plano de la realidad que el niño al que se alude en el fragmento, aunque tampoco queda claro del todo que sea *en torno* al niño donde cae la lluvia. La ambigüedad se disipa páginas después, a la vez que se incrementa la virtualidad de la escena, cuando se nos presenta lo narrado como imagen de un libro para niños: "La Enfermera lo mostraba abierto en las páginas centrales. No he podido olvidar una de aquellas imágenes. Representaba a un niño a quien le habían sido cortados los pulgares. Las manos le sangraban y a sus pies se formaban dos pequeños charcos de sangre. Afuera de aquella casa en la que estaba el niño mutilado estaba lloviendo. Esto es una intuición inexplicable porque no había ningún indicio dentro del grabado que hiciera suponerlo con certeza. Sólo, quizá, el hecho de que en un grabado contiguo aparecía una mujer con un paraguas"[54]. No queda ahora duda alguna de la intuición inicial. Y ese salto de nivel anuncia la viabilidad de la metalepsis, prefigura la porosidad de lo real, por donde la ficción se infiltra a su antojo, como cuando el soplo del escritor hace ondear el cabello de los personajes, o cuando la realidad interfiere en lo soñado. De hecho, algo de eso hay en la primera escena citada, cuando el caer de la lluvia, en su monotonía, se reproduce en el discurso ("Llueve y se repite algo como ahora. Llueve y se repite, se repite y llueve y se repite y llueve afuera algo, como ahora que llueve y algo se repite, se repite"[55]); y, lo que es más significativo, esa escena imaginada o recordada se relaciona con la coyuntura del plano *real*, un disco rayado que reproduce sin descanso lo mismo: "Tú estabas distraído; por eso no te diste cuenta de que la aguja del to-

[53] Ib., p. 202.

[54] Ib., pp. 207-208.

[55] Ib., p. 202.

cadiscos se había detenido en el mismo surco produciendo la repetición tediosa de una frase sin sentido"[56]. La reduplicación apunta, incluso, a la de esas pocas escenas que en la novela aparecen recurrentemente, repetición de la que hasta los personajes tienen constancia[57], y que hace pensar en un presunto *fallo* por parte de una entidad suprema –llámese autor, taumaturgo o proyector– que provoca la reiteración ad infinítum de las mismas imágenes; o, también, en la multiplicación especular por una colocación de dos espejos, uno frente a otro, como se explica al final.

Existen, no obstante, partes de la obra en las que el narrador de turno pretende dilucidar los hechos con una lógica que podría ser calificada de *policial*, donde las causas y las consecuencias se engarzan con criterio lógico[58]. Frente a la reconstrucción imprecisa y enmarañada de los hechos pasados que surge como respuesta al motivo conductor *¿recuerdas?*, la pretendida recapitulación cuasi matemática

[56] Ib., p. 203.

[57] En *Figuras III*, Gérard Genette analiza lo que denomina *frecuencia* que, junto al *orden* y la *duración*, constituye una de las dimensiones temporales de todo relato. La frecuencia se ocupa de las relaciones entre relato e historia, sobre el criterio del número de veces que un acontecimiento de la historia se menciona en el relato. Según Genette, caben varias posibilidades: se puede contar una vez lo que ha ocurrido una sola vez (*relato singulativo*) o contar *n* veces lo ocurrido *n* veces (*relato anafórico*), produciéndose así también un pleno ajuste entre historia y relato; las otras posibilidades son mencionar en el relato una vez acontecimientos que se han producido *n* veces en la historia (*relato iterativo* o *silepsis*) y contar *n* veces lo ocurrido una sola vez (*relato repetitivo*). El relato repetitivo denota un cierto grado de obsesión del narrador por un acontecimiento y la constante repetición es una forma de llamar la atención sobre ese hecho; a veces se emplea para contar un suceso desde distintas perspectivas. Según Genette, no hay que confundirlo con la repetición discursiva, pues en este caso se trata de una autorreferencia textual, de un fenómeno anafórico con el que se crea un *leitmotiv* y se mantiene un acontecimiento determinado en el horizonte de expectativas del lector, a la vez que se dota a la narración de una gran coherencia textual; Genette, *Figuras III*, óp. cit., pp. 172-176.

No parece, sin embargo, que sea este el caso de las repeticiones en *Farabeuf*, donde todo evidencia que aquellas se produjeron *efectivamente* o que, al menos, fueron vistas y sentidas por los personajes, cobrando estatus de realidad, aunque no fueran más que pura apariencia; es decir, que pertenecen a la historia y no al relato. De ser esto así, se trataría de un relato iterativo o silepsis. De todos modos, el carácter predominantemente discursivo de *Farabeuf* (cf. la distinción de Genette entre *discurso* y *relato*, en "Fronteras del relato", art. cit., pp. 202-208, así como nuestra aplicación práctica a la novela *supra*) dificulta, cuando no imposibilita, una clara adscripción a cualquiera de las categorías mencionadas.

[58] El carácter fragmentario de la obra permite esta disparidad de unos capítulos a otros, e incluso dentro del mismo capítulo, entre secuencias.

y rigurosa, en el capítulo III, ofrece un contrapunto sorprendente, por cuanto invierte la modalidad enunciativa (del tono dubitativo al vehementemente asertivo) y, lo que más nos interesa, en ella el discurso se torna autorreferencial en extremo; tanto es así que, más que los hechos acaecidos, lo que se intenta organizar es el discurso mismo. Por eso asistimos a una reconstrucción en la que el referente es el texto previo y no la realidad –así fuera una realidad ficticia–, llegando a ser reproducidas, entrecomilladas, frases antes aparecidas, proferidas o no por los personajes. La tercera persona, conscientemente utilizada, los tiempos verbales, así como la procurada objetividad y el lenguaje formulaico, consiguen que el *discurso*, en el sentido en que Benveniste lo emplea, devenga *relato*:

> Para poder resolver el complicado *rebus* que plantea el caso, es preciso, ante todo, ordenar los hechos cronológicamente, desposeerlos de su significado emotivo, hacer, inclusive, antes de ese ordenamiento en el tiempo, un inventario pormenorizado de ellos, independientemente del orden en el que tuvieron lugar en el tiempo. Olvidemos por ahora nuestras propias indefinidas personas. Tenemos una vaga constancia de la existencia de un número indeterminado de hombres y de un número impreciso de mujeres. Uno de los primeros y otra de las segundas han realizado o sugerido la realización del acto llamado carnal o *coito* en un recinto que bien puede estar situado en la casa que otrora sirviera para las representaciones del Teatro Instantáneo del Dr. Farabeuf o bien en una casa situada en las proximidades de una playa[59].

Una circunstancia curiosa aquí es la de la coincidencia del punto de vista del lector con el del narrador (o al contrario): ese afán ordenador y clarificador de que da cuenta el texto es análogo al de un lector activo que pretendiera descifrar y comprender lo leído. Pero algo falla. Este narrador, que parece ser Farabeuf, aplica escuadra y cartabón para recapitular adecuadamente lo sucedido, hasta el punto de que su interlocutor llega a apodarlo *El Geómetra*. No obstante, la lógica pura y matemática, que no cuestiona ni siquiera lo que no puede explicar y que, por eso mismo, incorpora el misterio como un principio más de lo real, se enfrenta con la sinrazón novelesca y con la probabilidad

[59] Elizondo, *Farabeuf*, óp. cit., p. 145.

de inexistencia, o con la de una existencia distinta, no delimitada tan clara ni tajantemente, a la que se accede justo por el resquicio de lo que no tiene explicación racional:

> Sin embargo ha hecho usted abstracción de un dato que no carece por entero de cierta importancia; imagino que lo habrá usted hecho *ex profeso*, para simplificar el curso de su admirable lógica y apresar con mayor claridad y prontitud sus espléndidas conclusiones. Se trata de un hecho que por ningún concepto debe ser dejado de lado al hacer cualquier apreciación acerca de la existencia, propia o ajena, ya que de él deriva un sinnúmero de posibilidades capaces de trastrocar radicalmente el sentido de nuestro pensamiento; me refiero al hecho posible, aunque desgraciadamente improbable, de que nosotros no seamos propiamente nosotros o que seamos cualquier otro género de figuración o solipsismo [...] como que, por ejemplo, seamos la imagen en un espejo, o que seamos los personajes de una novela o de un relato, o, ¿por qué no?, que estemos muertos[60].

Estas dudas extremas, lejos de resolverse en el devenir de la novela, se intensifican y refuerzan con la presencia omnímoda de los espejos y el problema de las *trayectorias* o *direcciones* de personajes y objetos, que constituye una de esas hendiduras por las que se cuela la irrealidad. El movimiento de los personajes en la novela, tal y como los demás los recuerdan, no se explica según las *leyes de la óptica clásica*, de ahí la sospecha de ser meros reflejos especulares o, continuando con el símil cinematográfico o fotográfico, integrantes de una sucesión de fotogramas invertidos. El espejo a que una y otra vez se alude en la novela suscita la duda acerca de la veracidad de las imágenes, de la existencia real de los personajes como seres de carne y hueso y no como meros sueños de alguien: "Soy capaz de imaginarme a mí misma convertida en algo que no soy, pero no en algo que he sido; soy, tal vez, el recuerdo remotísimo de mí misma en la memoria de otra que yo he imaginado ser.[...] Soy otra que alguien ha imaginado. Soy, quizá, la última imagen en la mente de un moribundo. Soy la materialización de algo que está a punto de desvanecerse; un recuerdo a punto de ser olvidado"[61]. Esos juegos especulares, además

[60] Ib., pp. 149-150.

[61] Ib., p. 114.

de crear una lógica confusión entre personajes y lectores, confieren a la novela un carácter laberíntico, jeroglífico (en varias ocasiones se alude al *rebus*) y, sobre todo, autorreferencial, ya que esta se vuelve sobre sí autísticamente, en una conversación infinita de los personajes sobre las acciones narradas en la obra. La sombra borgeana planea sobre el texto cuando, extrapolando en el lector lo que acontece a los personajes, nos replanteamos lo que somos: "No hay posibilidad de alcanzar un más allá ubicado fuera del texto; las continuas alusiones a un taumaturgo o incluso a un explícito novelista que mueve los hilos de la acción nos llevan a tomar conciencia de que la pregunta última de *Farabeuf* es la pregunta de la escritura por ella misma. Es en este punto donde la omnipresencia de lo metaficcional se carga de significados trascendentes, ya que la radical incertidumbre del mundo de ficción de la novela de algún modo nos implica a nosotros, los lectores; nos introduce en un ámbito igualmente enigmático e incierto al invitarnos a formular las mismas preguntas que el texto enuncia, pero ahora referidas a nosotros mismos"[62].

En efecto, las dudas de los personajes de *Farabeuf* sobre su estatus ontológico son solidarias de las del lector, que no termina de identificar a esos sujetos de los que emana un discurso redundante y centrado en sí mismo. Las sospechas de los personajes de no ser lo que se creen, de ser, acaso, irreales, se corresponde con la incertidumbre de los hechos narrados, precedidos casi siempre de adverbios (*tal vez*, *quizá*, *acaso*) que insinúan su condición enteléquica. El principio de la novela es un prodigio de desconcierto, de enmarañamiento de lo narrado, para dejar al lector atónito, con la duda como única certeza. Frente al *¿Recuerdas…? Es un hecho indudable* inicial, las suposiciones inundan la narración y las correspondencias establecidas entre hechos distantes y diversos –los pasos, el deslizarse de la pieza de la ouija sobre la madera o el tintineo de las monedas del método chino de adivinación– propician la (con)fusión de los mismos[63]. Ese cuestionamiento inaugural prefigura lo

[62] Becerra, "Introducción", art. cit., p. 34.

[63] Cf. Elizondo, *Farabeuf*, óp. cit., pp. 99-101. En lo concerniente a la confusión, conviene recordar al autor cuando destaca que lo interesante no es tanto

que se avecina, en una obra ubicada en el reino de la incertidumbre y la vacilación. Las preguntas y dudas alcanzan, como hemos visto, a los personajes mismos, que, en la estela de la mejor tradición metaliteraria, se interrogan para constatar su autenticidad como seres, incluso como seres provenientes de una ficción, como individuos soñados, o, en un alarde máximo de autoconsciencia, como signos, como torrente incomprensible de escritura. El siguiente fragmento, que citamos in extenso, reúne las diversas opciones a que se apunta a lo largo de la novela:

> Habéis hecho una pregunta: "¿Es que somos acaso una mentira?", decís. Esta posibilidad os turba, pero es preciso que os avengáis a pertenecer a cualquiera de las partes de un esquema irrealizado. Podríais ser, por ejemplo, los personajes de un relato literario del género fantástico que de pronto han cobrado vida autónoma. Podríamos, por otra parte, ser la conjunción de sueños que están siendo soñados por seres diversos en diferentes lugares del mundo. Somos el sueño de otro. ¿Por qué no? O una mentira. O somos la concreción, en términos humanos, de una partida de ajedrez cerrada en tablas. Somos una película cinematográfica, una película cinematográfica que dura apenas un instante. O la imagen de otros, que no somos nosotros, en un espejo. Somos el pensamiento de un demente. Alguno de nosotros es real y los demás somos su alucinación. Esto también es posible. Somos una errata que ha pasado inadvertida y que hace confuso un texto por lo demás muy claro; el trastocamiento de las líneas de un texto que nos hace cobrar vida de esta manera prodigiosa; o un texto que por estar reflejado en un espejo cobra un sentido totalmente diferente del que en realidad tiene. Somos una premonición; la imagen que se forma en la mente de alguien mucho antes de que los acontecimientos mediante los cuales nosotros participamos en su vida tengan lugar; un hecho fortuito que aún no se realiza, que apenas se está gestando en los resquicios del tiempo; un hecho futuro que aún no acontece. Somos un signo incomprensible trazado sobre un vidrio empañado en una tarde de lluvia. Somos el recuerdo, casi perdido, de un hecho remoto. Somos seres y cosas invocados mediante una fórmula de nigromancia. Somos algo que ha sido olvidado. Somos una acumula-

---

la reproducción caótica del mundo externo, ni tan siquiera la destrucción de lo presuntamente ordenado y posterior presentación fragmentada ("habría que presuponer de antemano la existencia de un orden definido también para poder pensar que se está destruyendo ese orden"), como la confusión que se concreta en la total indeterminación de personajes y acciones. De ahí la posibilidad del intercambio de las distintas teselas u *ostraka* que componen esta obra de circularidad evidente; Bruce Novoa, art. cit., p. 57.

> ción de palabras; un hecho consignado mediante una escritura ilegible; un testimonio que nadie escucha. Somos parte de un espectáculo de magia recreativa. Una cuenta errada. Somos la imagen fugaz e involuntaria que cruza la mente de los amantes cuando se encuentran, en el instante en que se gozan, en el momento en que mueren. Somos un pensamiento secreto...
> ¿O es que somos acaso *esa* carta encontrada por casualidad entre las páginas de un viejo libro de medicina?[64]

El amplísimo repertorio de situaciones en las que potencialmente se verían implicados los personajes permitiría colocar el fragmento citado en una antología de la metanovela. Falta, sin embargo, en esta prolija relación, una circunstancia ya mencionada: la de la muerte, que entroncaría en la novela con el motivo de la ouija, el método adivinatorio a través de preguntas dirigidas a los espíritus de los muertos. Al margen de cuál sea la coyuntura precisa, lo realmente apreciable en un análisis de lo metafictivo es la mera formulación de la pregunta en boca de los personajes, porque ese planteamiento supone en sí mismo la fractura de la ilusión narrativa, uno de los primeros pasos hacia lo metanovelesco.

Volviendo sobre el procedimiento analógico, cabría vincularlo con aquel otro, estudiado en el capítulo I, de la *mise en abyme*. Es evidente que la disolución en *Farabeuf* de lo narrativo en aras de un sistema de correspondencias en el que todo remite a todo incide de modo determinante en la recepción de la obra: más que la intelección del lector se precisa una peculiar intuición para asimilar la dispersión de objetos, imágenes e ideas, lo cual estaría en consonancia con la ruptura propuesta en la novela con la causalidad tradicional y la instauración, en ciertos momentos, de un ilogicismo extremo. La *mise en abyme*, no en el sentido restringido que propone André Gide, sino en ese otro más amplio postulado por Dällenbach (*es mise en abyme todo espejo interno en que se refleja el conjunto del relato por reduplicación simple, repetida o especiosa*), funciona como elemento estructurador en la novela en diversas ocasiones. No se trata tanto de algunas de las repeticiones del espejo, que son parciales, como de la existencia de objetos (el clatro, el cuadro de Tiziano) que reproducen *en abyme* el con-

[64] Elizondo, *Farabeuf*, óp. cit., pp. 176-177.

junto de la novela. El clatro, ese artilugio compuesto por esferas concéntricas, que se incluyen las unas a las otras, supone la metáfora perfecta de la obra, máxime cuando se sugiere la imagen del clatro reflejado en el espejo. De la misma forma, lo narrado se repite en el simulacro teatral de la linterna mágica al final de la obra y, a su vez, toda la escena es repetida ad infinítum por esos espejos (u objetos que se comportan como tales) colocados frente a frente. También el cuadro *Amor sagrado y amor profano*, de Tiziano, tantas veces traído a colación, revela su condición abismal; este es contemplado por los personajes, que son, a su vez, equiparados con las figuras pictóricas. El narrador invita a uno de ellos a buscar el misterio de la pintura en su propia construcción, en un pequeño detalle; dicha invitación fácilmente se puede hacer extensiva al lector, pues este debe encontrar el *secreto* que vertebra una obra que, como el cuadro, requiere de una interpretación inmanente: "La factura sumaria de este pequeño detalle dentro del cuadro daría pie, sin embargo, a suponer que se trata de una escena de combate mitológico con carácter meramente ornamental y que el significado trascendental de la alegoría debe buscarse más bien en los cánones geométricos y matemáticos que rigen la composición *interiormente*. La aplicación de estos métodos, desgraciadamente, nos es imposible, sobre todo en esta penumbra..."[65]. Los personajes mismos terminan reconociendo el potencial reflexivo de la obra pictórica, versión en miniatura de ellos, "un cuadro que por la ebriedad de nuestro deseo creímos que era real y que sólo ahora sabemos que no era un cuadro, sino un espejo en cuya superficie nos estamos viendo morir"[66].

C) El lector como libre componedor[67]

En lo que respecta al lector en *Farabeuf*, su papel va mucho más allá de la mera recepción pasiva del texto, pues

[65] Ib., pp. 173-174.

[66] Ib., p. 242.

[67] Para un análisis en profundidad del rol del lector, cf. Magda Graniela-Rodríguez, *El papel del lector en la novela mexicana contemporánea: José Emilio Pacheco y Salvador Elizondo*, Potomac, Scripta Humanística, 1991.

la obra conmina, en palabras de Incledon, a su emancipación, enseñando una nueva forma de leer[68]. Plantea el crítico la asunción por parte del lector del papel de víctima, frente al narrador-ejecutor, que toma la palabra y el instrumental quirúrgico o de tortura; la ambigüedad del *tú* empleado en la novela, que perfectamente puede provocar la sensación de estar dirigido al receptor, facilita tal interpretación. El requerimiento constante a esa segunda persona del singular –*¿recuerdas?*– tendría como finalidad instaurar en la memoria del lector un acontecimiento no acontecido, no experimentado directamente por él, aunque sí leído[69]. En último término, la propuesta de Elizondo iría encaminada a llamar la atención sobre el potencial de la obra literaria –del lenguaje– para generar realidades[70]. No obstante, no todos coinciden con esas interpretaciones, máxime si se atiende a las propias afirmaciones del autor con respecto a su concepción del hecho literario y a la contemplación del lector[71]. Desde esta perspectiva, el lector ha sido identificado con los diversos espectadores que aparecen en la novela, poniendo de relieve, en este caso, su pasividad:

> [Y]a que la escritura no sirve como instrumento de comunicación, el problema del lector siempre está presente. Hay figu-

[68] Cf. John Incledon, "Salvador Elizondo's *Farabeuf*: Remembering the Future", *Latin American Literature and Arts*, 29 (1981), pp. 64-68; "Salvador Elizondo's *Farabeuf*: The Reader as a Victim", en Rose S. Minc (ed.), *Latin American Fiction Today*, Maryland, Hispamérica, 1979, pp. 71-74.

[69] Contrasta esta afirmación con la postura abiertamente defendida por Elizondo, según la cual, al escribir, el lector no estaría entre sus principales intereses, por concebir la escritura más como concreción que como comunicación. Cf. Romero, "Salvador Elizondo: escritura y ausencia del lector", art. cit., p. 117.

[70] Si bien se trata de una preocupación básica en toda obra literaria, la especial atención prestada por Elizondo hace que deba ser subrayada. Una inquietud similar y extrema muestra el escritor barcelonés Enrique Vila-Matas, creador del *recuerdo inventado*, bastión de una poética que apologiza la mezcla de lo real y lo imaginario, lo sucedido y lo inventado; cf. *Recuerdos inventados*, Barcelona, Anagrama, 1994. La sentencia latina *fortis imaginatio generat casum*, recogida en *Doctor Pasavento*, ilustra en parte esta postura ante la ficción y la realidad, generadoras ambas por igual de *realidades*; Vila-Matas, *Doctor Pasavento*, óp. cit., p. 12.

[71] Aunque empleemos con frecuencia citas y consideraciones de los diversos autores, como conocedores privilegiados de su propia obra que son, pretendemos hacerlo sin caer en la falacia de la *intentio autoriis*. Consideramos que las declaraciones de un autor acerca de su creación, si bien han de ser tenidas en cuenta, no deben ser aceptadas dogmáticamente, sobre todo, cuando sean contradichas de manera flagrante por la práctica literaria.

> raciones demasiado claras de los espectadores/receptores en *Farabeuf*: los espectadores de la plaza en China, los estudiantes en el anfiteatro de la Escuela de Medicina, las figuras en el espejo. Pero son participantes pasivos, *voyeurs* que observan sin cuestionar. La lectura de *Farabeuf*, por lo tanto, se puede equiparar a la labor en el anfiteatro. El lector, pasivamente, observa la operación del escritor sobre el cuerpo del libro. [...]
> El lector, por lo tanto, también participa en la labor de destrucción. En cuanto receptor participa en la disección, ve cómo el escritor abre el cuerpo de la obra y la expone. Pero al hacerlo destruye la novela. El cuerpo de la obra no se puede volver a reconstruir, la labor de disección es destructiva, no construye. No es un rompecabezas que se pueda volver a armar; es un cuerpo vivo que en el proceso de la lectura se queda sin vida. La lectura lleva a la muerte, no a la vida[72].

Mas, a pesar del ejercicio voyerista del lector/espectador, la exigencia de la obra de competencias no habituales lo arranca de toda posible inactividad, por cuanto una lectura convencional, meramente receptiva, no es ya factible en *Farabeuf*. La necesidad de ir trazando la red conectiva entre los distintos elementos que integran la novela para construir el sentido de la misma, la proyección e identificación con la segunda persona del singular y la potencial inclusión en la obra como consecuencia de la ampliación de la frontera fictiva promueven el dinamismo por parte del receptor. De ahí que D'Lugo perciba una obligada complicidad del lector para una obra como esta: "By presenting itself as a problematic novel, *Farabeuf* forces its active readers into an awareness of the transformation from the text as vehicle for or producer of story, to the text as an aesthetic object"[73]. El texto, pese a lo dicho por el autor, contempla y contiene en sí mismo a un lector, que, mediante la lectura, toma conciencia de su presencia en la obra. Y que se siente implicado, comprendido en ella, por la utilización de una

[72] Romero, "Ficción e historia en *Farabeuf*", art. cit., p. 410.

[73] "Presentándose a sí misma como novela problemática, *Farabeuf* conmina a sus lectores activos hacia el conocimiento de la transformación del texto como vehículo para o como productor de la historia hacia el texto como objeto estético". Carol Clark D'Lugo, "Elizondo's *Farabeuf*: A Consideration of the Text as Text", *Symposium: A Quarterly Journal in Modern Literatures*, 39, 3 (1985), pp. 155-166; la cita corresponde a la p. 155. Cf. también el trabajo de Marvin D'Lugo, "Otro escritor para lectores cómplices", *Nueva Narrativa Hispanoamericana*, 2, 1 (1972), pp. 214-217.

siempre inclusiva primera persona del plural o de una más directa segunda del singular.

La idea originaria de Elizondo de titular la novela *Ostraka*[74] impele a una nueva visión del lector como arqueólogo, como componedor del texto final, que, en la fragmentariedad de la obra, es invitado a recomponerla: "La novela yace rota, en pedazos, ante nuestra presencia; a nosotros toca reconstruirla, y cada lector formará con estos fragmentos la novela que quiera –o que pueda–, con las consecuencias, soluciones y desenlace que tal solución le permita formular"[75]. Esa labor unificadora que corresponde al lector es la que, en el fondo, logra desproveer a la obra del discurrir temporal y condensar las diversas imágenes y escenas dispersas a lo largo de ella en una visión única, ideogramática, del texto. Mediante ese esfuerzo constructivo los lectores no solo emulan al autor, al serles transferidas algunas de las funciones tradicionalmente a él reservadas, sino que, en el proceso, adquieren consciencia cabal de los entresijos de la novela y de su proceder como texto.

El hipogeo secreto

La fusión en la obra literaria de los ejercicios crítico y creativo que caracteriza al texto metafictivo alcanza una de sus más altas cotas en *El hipogeo secreto* (México, Joaquín Mortiz, 1968). Esa unidad indisoluble entre ensayo y novela, la necesidad de novelar la teoría literaria para construir, no una teoría de la metanovela, sino auténtica poética metafictiva, subyace en *El hipogeo secreto* y genera esta obra, que, como bien vio Steven M. Bell, está en estrecha relación con uno de los ensayos de *Cuaderno de escritura*, la "Teoría míni-

[74] "Se iba a llamar *Ostraka* porque la idea era de los *ostraka*, que son fragmentos de cerámica que se recogen y muchas veces cuando son de un tipo de diseño de vaso, por un solo pedacito es posible reconstruir todo el rededor del vaso. Hay también la posibilidad de romperlo y producir *ostraka* que aun siendo completamente intercambiables formen siempre, por cuestión de orden matemático, el mismo diseño, no importando en qué orden se pongan los *ostraka*, porque es un diseño tal que dividido de cualquier manera tienen una continuidad que es imposible romperla, aunque el orden sea trastocado", Ruffinelli, art. cit., p. 53.

[75] Manuel Durán, *Tríptico mexicano: Juan Rulfo, Carlos Fuentes, Salvador Elizondo*, México, Secretaría de Educación Pública, 1973, p. 163.

ma del libro", al ser la novela la concreción de lo especulativo del ensayo, la "elaboración artístico-imaginativa de muchos de los mismos conceptos"[76]. Las diversas voces narrativas reparan en variadas cuestiones de índole literaria, aplicadas a la propia novela o no, aunque la mayoría de las afirmaciones termina proyectándose sobre la obra, ora en sentido recto, ora a contrario sensu: "Quizá fuera más fácil escribir un libro sencillo, un libro al margen de la creación literaria pura; un libro que simplemente describiera la vida de los hombres y la vida de las mujeres, como todos los libros que a lo largo de los siglos han sido escritos al margen de toda embriaguez o de toda ensoñación; es decir, cuyo argumento se inscriba cuidadosamente dentro de los límites de esa falacia suprema que es la realidad"[77]. El rechazo de cualquier atisbo realista impulsa la afirmación anterior en una novela en la que los significantes acaparan toda la atención, en palmario detrimento del significado, y aspiran a no remitir más allá de sí mismos. Podría ser susceptible de cuestionamiento que eso llegue a conseguirse en *El hipogeo secreto*, puesto que resulta posible *hablar* de lo que acontece; la incomunicación no es, ni mucho menos, absoluta. Sin embargo, el proceso de esa disputa sempiterna entre el escritor y el lenguaje, que constituye la sustancia misma de la novela, merece la pena de por sí[78].

A) Introspecciones y autorreflexiones

Pese al sustrato filosófico y lingüístico que vertebra la obra, existe en ella toda una transformación novelesca, que nos sitúa, tal y como distinguiera Gérard Genette, ante una ficción, a la que, al contrario que a la dicción, no es per-

[76] Bell, "Literatura crítica y crítica de la literatura: teoría y práctica en la obra de Salvador Elizondo", art. cit., pp. 44-45.

[77] Salvador Elizondo, *El hipogeo secreto*, México, Joaquín Mortiz, 1968, p. 51.

[78] Áurea M. Sotomayor subraya el *fracaso* de ese intento: "Siendo la única verdad de la novela esta pugna entre el escritor y su texto, y siendo el azar quien la modela, arribamos a la contradicción que entre fondo y forma se produce en *El hipogeo secreto*: la búsqueda sólo lo es a nivel superficial, porque su dinamismo está condicionado por la fatalidad implícita a la concepción de un universo cíclico, repetitivo y, en definitiva, estático", art. cit., p. 505.

tinente aplicar un criterio de verdad[79]. El mismo Elizondo ha tenido siempre consciencia de tal distinción: "Creo que [la novela] debe conformarse exactamente, en todas sus características a la condición que tiene una mentira, solamente que es más larga. Todo lo que está en una novela, para mí, debe ser una mentira. No debe admitir una comprobación. La mentira es también una formulación mental pura, puesto que no es posible mostrar la existencia de un correlativo factual de ella. Es una construcción verbal pura. [...] No debo proponer nada, nada que pueda ser comparable"[80]. Los conceptos de verdad/mentira, de hecho, se extrapolan en la obra a la presunta *realidad*, aun cuando ni siquiera su existencia se considera demostrable (o precisamente por eso), mostrándose plenamente irreal, onírica, y tambaleante. Eso sitúa a los personajes, a la vez que al lector, en una posición inestable, dado que el replanteamiento de dicha realidad sensorial los conduce, de forma ineludible, a cuestionar su propia existencia. En el fondo, plantean los diversos narradores, *todo* es un torrente de palabras, dirección hacia la que ya apunta la cita de *Finnegan's Wake* que abre la novela; no existe, por lo tanto, nada material más allá de la realidad lingüística que nos conforma[81]. Siendo el texto copia de copia –copia en segundo o tercer grado y, más aún, traslación voluntariamente infiel, por oposición consciente a otro tipo de literatura–, sabiéndose incapaz de reproducir nada más allá de sí mismo, el resultado había de estar necesariamente teñido de suspicacia y escepticismo, a la par que de ironía:

[79] Genette, *Ficción y dicción*, óp. cit.

[80] Bruce-Novoa, art. cit., p. 52.

[81] El peso de Joyce sobre Elizondo, en concreto del *Finnegan's Wake*, con su peculiar propuesta escrituraria, es patente y ha sido reconocido por el autor: "me di cuenta de que no hay una sola palabra en ese libro que no sea la representación por escrito de algo que es hablado. El *Finnegan's Wake* no contiene una sola acotación literaria o de autor. No dice 'el personaje salió de su casa, siguió por la calle y dio vuelta a la izquierda'. Solamente es el habla en forma de murmullo inconcreto como se percibiría, simultáneamente en todo el mundo lingüístico. Entonces, yo nunca me había enfrentado a un problema de esa naturaleza que se refleja en mis propias pretensiones literarias, porque además de ser puramente habla es también puramente escritura, no es el habla que se habla, sino es el habla transcrita a la escritura", Romero, "Salvador Elizondo: escritura y ausencia del lector", art. cit., p. 117.

"[*El Hipogeo Secreto*] es un libro en el que el universo está contenido y que es la descripción de sí mismo; es decir: una mentira. Resulta entonces que esto no es más que la manifestación legible de una falacia total debido, parece ser, al hecho de que ha quedado fuera del texto la descripción minuciosa de los vestidos y los estados psicológicos de los personajes y el autor se ha limitado a describir el curso de sus pensamientos y la concreción de sus ideas más que sus facciones"[82].

Por su parte, la *descripción* de la ciudad ya no *será* nunca tal, sino falacia de descripción, creación e invención, palabras y más palabras: "E. había sido capaz de reseñar los orígenes imaginarios de la ciudad con una precisión admirable. [...] Claro está que absolutamente todo era una mentira. Una mentira tramada sin la menor habilidad para tramar una mentira"[83]. Aunque una descripción difícilmente pueda ser otra cosa que palabras, incluso en la novela realista decimonónica con mayor vocación mimética, lo destacable, en *El hipogeo secreto*, es que eso constituya una de las líneas argumentales de la obra; y que se incida y se llame la atención repetidas veces sobre tal circunstancia, además de insinuar la posibilidad, deudora de un idealismo de cuño borgeano, de que otras ciudades extraliterarias sean, acaso, igualmente ficticias.

Como era de esperar, en esa gran mentira que es *El hipogeo secreto* ni la trama ni los personajes responden al modelo tradicional, desde el momento en que no hay una proyección hacia el exterior (no existen acciones creíbles, forjadas sobre la experiencia humana, ni tampoco estudio de personajes), sino que todo tiende, centrípetamente, hacia el interior de sí mismo, hacia ese hipogeo metafórico que convierte la obra en un ejercicio solipsístico, en auténtica novela ensimismada[84]. La escritura, vuelta sobre sí, será, in extremis, el auténtico hipogeo secreto, una escritura misteriosa que pretende indagar el arcano mediante

[82] Elizondo, *El hipogeo secreto*, óp. cit., p. 117.

[83] Ib., pp. 24-25.

[84] "*El hipogeo secreto* –dirá el autor– no puede ser en nada tomado de la experiencia; absolutamente nada, porque todo está aquí [señala su cabeza]", Ruffinelli, art. cit., p. 52.

caracteres rúnicos, signos cuyo misterio no nos está permitido desvelar[85]. La palabra escrita, a menudo cifrada, se presenta como ámbito apto para el misterio, como refugio último del mundo.

La existencia de *un arte que se refleja a sí mismo infinitamente* nos permite adentrarnos en la maraña especular que presenta la obra. Aquí, al contrario que en *Farabeuf,* no existe una presencia omnímoda del espejo, aunque el juego reflexivo perdura y aun se incrementa. Apariciones explícitas –altamente significativas, por cuanto suelen estar relacionadas con la autoconsciencia artística– las hay, en un intento por subrayar la condición solipsística de todo arte que lo sea, e, incluso, de todo individuo o entidad. El motivo temático de la reflexión se repite en la novela aplicado a distintos elementos y personajes; así, la ciudad a que se alude al principio, Polt, además de ser la proyección (*reflejo*) de la pasión de su creador, es "una serie infinita de reflejos [...] el reflejo de una aspiración reflejante que a fuerza de ser violenta se derrama y se incendia visiblemente para ser concebida así"[86]. Al margen de otras implicaciones, tal proliferación de reflejos y reverberaciones viene a incidir en el hecho de que la unicidad, multiplicada de forma falaz, constituya buena parte de la realidad sensible que nos rodea; de ahí la probabilidad de que el individuo, los personajes, sean reflejos, proyecciones o ensoñaciones de una única instancia demiúrgica y suprema. La univocidad, por lo tanto, deja de tener cabida en ese universo reflectante y reflejado en el que los reflejos, como los personajes mismos, poseen una cierta autonomía y ca-

[85] La alusión a las *runas* actualiza el misterio intrínseco a toda escritura. Utilizado el término para nombrar las grafías que los antiguos escandinavos empleaban, su etimología –del nórdico *rūn*, pl. *rūnar*, 'secreto, misterio, consejo secreto' (*DRAE*)– nos orienta acerca del carácter restringido del conocimiento que se esconde tras la escritura: "Así, hubieras podido dictarnos ese libro que en vano tratamos de escribir; todos, diez mil generaciones de necios combinando las letras y las formas de todas las runas para conocer su nombre verdadero, el de él, el Pantokrator. Pero nosotros supimos que tú lo sabías; para ello nos bastó mirarte en los ojos. La marca de tu nombre era evidente sobre tu cuerpo como un zaratán de fuego que aludía a un mito más grave de salamandras, de escorpiones; alimañas ígneas que medraban en tu pecho; las palabras de una demencia cuyo proferimiento nos hubiera dado el dominio de todas las ciudades y el secreto de todas las arquitecturas", Elizondo, *El hipogeo secreto*, óp. cit., p. 12.

[86] Ib., p. 27.

pacidad para actuar, aunque no se trate más que de una falacia. La posibilidad de estar en el cuadro, en el libro, se corresponde con la viabilidad remota de encontrarse en la zona reflejada: "Lo que pasa es que estás del otro lado del espejo y allí las páginas del libro se suceden en sentido inverso, ¿entiendes? Es preciso que leas hacia el otro lado"[87]. El problema de las direcciones y los sentidos cobra, como en *Farabeuf*, inusitada importancia, por ser indicio, acaso el único, de una existencia *irreal*, la constatación de la sospecha de estar siendo soñado; la adquisición de dicha consciencia de irrealidad será el revulsivo necesario para la propensión metaléptica de personajes, seres soñados y/o reflejados.

No obstante, la mayor parte de la carga reflexiva recae sobre las representaciones abisales, abundantes en extremo, manejadas en todo el espectro de su potencialidad. Lejos, sin embargo, de fomentar la inteligibilidad y aclarar la estructura formal de la obra –cualidades estas que Lucien Dällenbach atribuye a la *mise en abyme*–, en *El hipogeo secreto* el recurso viene a intrincar aún más "una novela tortuosa y necesariamente confusa"[88]. La muestra más evidente de *mise en abyme* es la del libro dentro del libro; se manifiesta aquí, pues, según la concepción gideana, en el sentido más estricto, con la creación de un escritor por parte del escritor y la vuelta sobre sí mismo de lo planteado para el segundo. Sin embargo, la indeterminación total de las voces narrativas, el uso reiterado de los pronombres personales que enmascaran la identidad de los personajes y la mezcla de las perspectivas de las distintas instancias narradoras consiguen que el desconcierto reinante encubra si efectivamente se produce la retroalimentación de la imagen abismada sobre la primigenia, tal y como postula Dällenbach.

En cualquier caso, el juego entre *El hipogeo secreto* real y el representado en la novela (el del manuscrito conservado en un álbum rojo) se complica con la presencia de otros textos, como el Cuaderno 9, del cual es parcial transcripción, con muchos añadidos, supresiones y modificaciones

[87] Ib., p. 156.

[88] Ib., p. 61.

–se dice– *El Hipogeo Secreto* ficticio[89]. El texto de *El hipogeo secreto*, a todas luces, no es coincidente con el de *El Hipogeo Secreto*, aunque continuamente al lector se le planteará esa posibilidad. En el primero, se establece una suerte de crítica textual cuyo fin es subrayar los cambios introducidos en el manuscrito en relación con el cuaderno: "Repaso atentamente el álbum rojo que contiene el manuscrito original de *El Hipogeo Secreto*. Asimismo las notas acerca de la trama de este libro contenidas en el llamado Cuaderno 9 y que posteriormente será conocido como 'el cuaderno que se extravía'. No es difícil percatarse de las discrepancias que la elaboración de la novela va creando entre la concepción original contenida inter págs. 13-16 de ese cuaderno y el contenido del álbum de tafilete rojo"[90]. Incluso *El hipogeo secreto* llega a reseñar el contenido del manuscrito, que resulta similar al de aquel, en lo que constituye una duplicación especular más (como toda versión, resumen o traducción) que incita a contemplar la efectiva coincidencia de ambos, a considerar como viable la identidad plena entre uno y otro. Sin embargo, parece complicado aceptar esa total identificación, tratándose más bien de un *espejismo*:

> La sinopsis, dentro de su concisión, resume una historia perfectamente definida en la que los personajes realizan actos reales. Casi todos, la ciudad inclusive, tienen ya un nombre que los materializa en el orden de la escritura: la ciudad –es de suponerse que sólo para los efectos de ese esquema primario– se llama Polt., y el personaje femenino Zoe. El libro está concebido en dos planos; uno el de la vida del escritor que escribe el libro y el otro el de la historia que está narrando.

[89] En la primera edición de la obra el título aparece con mayúscula inicial en cada una de las tres palabras que lo forman (*El Hipogeo Secreto*). Como es sabido, en español, al contrario de lo que sucede en otras lenguas, como el inglés, no es necesario emplear la mayúscula más que al principio del título y en aquellas palabras que la requieran (nombres propios, topónimos...); en algunos casos, el autor puede proponer un uso especial de la mayúscula, como sucede en *El Señor Presidente*, de Miguel Ángel Asturias, donde la utilización de la minúscula comportaría un cambio semántico importante. Creemos que no es este el caso de la novela en cuestión, por lo que lo ofrecemos en minúscula (*El hipogeo secreto*). Mantenemos, sin embargo, la mayúscula para aludir a la novela representada, elemento de ficción del texto que comentamos, tal y como aparece en la obra. La alternancia nos servirá para delimitar claramente cuándo nos referimos a la obra publicada en México, en la editorial Joaquín Mortiz, en 1968 (*El hipogeo secreto*) y cuándo al manuscrito del que en ella se habla (*El Hipogeo Secreto*).

[90] Ib., p. 58.

> Mediante la incorporación de un mito estos dos planos acaban por confundirse al final. [...] Algunas de las ideas esbozadas en el cuaderno persisten, de hecho, en el álbum [...] Todas ellas se resumen en esa aspiración mediante la cual el autor de este libro pretende volverlas improbables haciendo que toda identidad sea ambigua, inclusive la de él. No faltan los recursos descabellados, las fórmulas demenciales para crear un desconcierto entre los lectores[91].

Creemos, a diferencia de lo sostenido por Malva E. Filer, en la disparidad de los textos, si bien la posible identidad está siempre en el aire. Filer sitúa *El hipogeo secreto* en el recinto de la "literatura fantástica" por la presencia de posibles metalepsis, aunque obvia el carácter metaliterario del texto; la metalepsis, clara en otros textos como "Continuidad de los parques", queda enmascarada en *El hipogeo secreto* por la maraña discursiva y la proliferación de imágenes –*historias* o *tramas*, si bien ninguno de los términos resulta del todo adecuado– que se superponen[92]. La relación establecida entre *El Hipogeo Secreto* y el Cuaderno 9 sería similar a la existente entre *El hipogeo secreto* y el manuscrito, de tal forma que se torna difícil no equiparar ambas parejas. El remedo del discurso de la crítica literaria no solo incorpora a la obra el componente paródico, sino que supone, a la vez, una suerte de autoanálisis, desde que lo afirmado para *El Hipogeo Secreto* es válido también para el texto que leemos: *No faltan los recursos descabellados, las fórmulas demenciales para crear un desconcierto entre los lectores.* El procedimiento de cajas chinas (*El hipogeo secreto* contiene a *El Hipogeo Secreto*, que contiene el Cuaderno 9) sufre, por lo tanto, una parcial modificación al superponerse, dos a dos, los niveles que las integran (*El hipogeo secreto* ⟷ *El Hipogeo Secreto* // *El Hipogeo Secreto* ⟷ Cuaderno 9).

---

[91] Ib., pp. 58-59.

[92] Malva E. Filer, "*El hipogeo secreto* de Salvador Elizondo: el texto y sus claves", en Merlín H. Foster y Julio Ortega (eds.), *De la crónica a la nueva narrativa mexicana: coloquio sobre literatura mexicana. Memoria del XX Congreso del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana*, México, Editorial Oasis, 1988, pp. 433-442. También Octavio Paz colocaba las "fabulaciones novelescas" de Elizondo en el ámbito de lo fantástico; cf. *El signo y el garabato*, 2ª ed., México, Joaquín Mortiz, 1975. Cf. Catalina Quesada Gómez, "Incursiones de la metaliteratura en lo fantástico: a propósito de la metalepsis en Hispanoamérica", en *Actas del I Congreso de Literatura Fantástica y Ciencia Ficción*, Madrid, Universidad Carlos III, 2009.

La existencia de otros textos, como *La carta anónima, El hombre proferido*, *Las pirámides de Egipto*, *El libro rojo*, hace que la proliferación de planos sea absolutamente abrumadora y desconcertante y que el esquema anterior se complique al máximo[93]. En la entrevista con John D. Bruce-Novoa, Salvador Elizondo llama la atención precisamente sobre el juego de cajas chinas, incidiendo en el modo incorrecto en que se representó el libro rojo –con el título de *El hipogeo secreto*– en la portada de la primera edición, ya que no reproducía adecuadamente lo planteado por la escritura: "Este libro que aparece en la portada, que además está mal hecho, debería abarcar completamente todo el libro, para crear eso que en cierta medida es de lo que se habla en él. En lógica se llama *self presentative representation* o algo así. Es como los botes de *baking soda* en los Estados Unidos que tienen otro bote pintado a su vez. Una forma de este tipo es toda esta construcción: el libro dentro del libro. Este no es *El hipogeo secreto*; *El hipogeo secreto* es el libro del que se habla al decir que se está escribiendo. En otras palabras, trata de la escritura de un libro que así se llama"[94].

B) Respuestas al caos

En este universo narrativo regido, como *Farabeuf*, más por la casualidad que por la causalidad, donde tiene cabida todo tipo de paradojas de imposible regimiento racional, son varias las soluciones insinuadas como factibles explicaciones al caos, los motivos esbozados para concebir la presencia insistente de anomalías o desórdenes, no solo percibidos por el lector, sino también por los mismos personajes. Esa omnipresente causalidad fraudulenta se manifiesta continuamente en la novela, en especial en momentos en que los personajes anhelan fijarse en el tiempo y el espacio, demostrar su existencia, convertirse en *testimonios inmutables*, *recuerdos armónicos* o *testimonios infalibles* de lo real; ahí se revela la mutabilidad de la fijeza, la inarmonía y falibilidad de lo que se tenía por perfecto y certero, la

[93] "Cuando escribí *El hipogeo secreto*, en que hay muchos planos en el orden del solipsismo mismo, porque hay el solipsismo del solipsismo del solipsismo, yo tenía diagramas para ver y saber siempre en qué momento y en qué nivel del solipsismo estaba yo", Bruce-Novoa, art. cit., p. 57.

[94] Ib., p. 56.

existencia de fallas o resquicios por los que se adentra el caos. Lo que es legible se torna entonces ilegible en la especularidad desplazada de la fotografía o se ve subvertida la secuencia normal de las imágenes.

Entre las principales hipótesis para explicar esto, destacan la del carácter onírico de la realidad mostrada y de la vida de los personajes (personajes que se saben soñados pero que, a la vez, prefiguran a su soñador); o la de la tensión constante entre memoria y olvido, en especial ese olvido diestro en borrar la difusa línea entre la causa y su efecto, presentándolo como casualidad, puro capricho azaroso[95]: olvido, por parte de los personajes, de la clave que permitiría la decodificación de una realidad que, por su ininteligibilidad, ha de estar cifrada. La identidad –tan borgeana, aunque también con una amplia tradición en la Edad Media– entre ese mundo y un hipotético libro no se hace esperar: "un libro cifrado cuya clave se ha extraviado y cuyo desciframiento depende de datos equivocados, de investigaciones erráticas, de impresiones falaces, de una crónica secreta que es, en una medida muy imprecisa, el patrimonio en que se sustenta la vida y el núcleo en torno al que se desarrolla la actividad que anima nuestro modesto círculo de estudios filosóficos"[96]. En esa línea, se perfila como plausible la opción de que los *déjà vus* de los personajes no sean más que *déjà lus* o *déjà écrits*, siendo por tanto habitantes de un mundo que se relee o se reescribe[97]. Pero también se contempla el fallo de una hipotética maquinaria, el error del demiurgo que mueve los hilos, y que, por equivocación, transfiere y mezcla los conocimientos de unos y otros, como explicación a las incoherencias experimentadas, con la consiguiente asunción de su estatus de personajes: "Si sólo fuéramos el texto delirante que está

[95] "¿Cuál es ese recuerdo del que me hablas y que dices que he olvidado? Quizás allí está la clave de toda esta demencia. Tal vez ése es el principio que rige en estos laberintos derruidos que conforman los aledaños de esta ciudad abandonada y de ello no queda más que un indicio", Elizondo, *El hipogeo secreto*, óp. cit., p. 18.

[96] Ib., p. 11.

[97] "No sé si te haya ocurrido lo mismo que a mí; pero a mí se me ocurre que esto que ahora hemos sentido, tal vez ya haya sido escrito. Después de todo, ¿por qué no había de ser así? Hay muchos que son capaces de conseguir estos niveles mediante la escritura; un texto ya leído...", ib., p. 31.

escribiendo un loco [...]. Si fuéramos tales personajes a quienes por un error el novelista atribuye los recuerdos de otros; de los personajes de otra novela tal vez, y que por eso recordamos esa música ligada al momento de la revelación, como si nos fuera, la audición de esa música, una experiencia común y, sin embargo, ajena"[98].

En cualquier caso, la necesidad de justificar el valor gnómico de ciertas leyes que poseen vigencia en el espacio narrativo, cuyo origen y motivaciones se desconocen, la voluntad de suplir esa general desinformación[99], tanto de personajes como del lector, obligan a formular estas conjeturas, insuficientes e insatisfactorias, pues no hay lugar para la explicación lógica y racional en este universo metafictivo que en absoluto lo es. Peter Stoicheff apunta esa obligatoriedad, instaurada por el mismo texto metaficcional, de modificar el tipo de aproximación, adaptándonos así a su modo de ser y de decir, caótico por definición; las consecuencias de esa circunstancia en la percepción del mundo tampoco se hacen esperar: "A Euclidean narrative produces a Euclidean understanding of a Euclidean world. The metafictional 'narrative of chaos' produces a metafictional understanding of a metafictional or chaotic world. The difference is that in the latter the process of self-interrogation is built into the narrative, freeing it from the tautological determinism that inhabits earlier narratives. This is why the introduction of a metafictional narrative into our world is a juncture that, like a complex system's development, is irreversible"[100].

[98] Ib., pp. 46-47.

[99] El estado de desinformación puede ser alcanzado tanto por la falta de información como por el exceso de ella, así como por el hecho de que lo revelado no responda o satisfaga plenamente las necesidades informativas del receptor. Para Sotomayor una de las mayores fallas de la obra radicaría precisamente en el exceso del decir: "La máxima infracción elizondiana consiste en haber dejado de sugerir mediante la omisión. [É]l sugiere de otra forma, subrayando reiteradamente palabras claves, que como tales se convierten más en una ambigüedad llevada a varios grados de potencia que en una exposición de hechos. El mayor atributo de esta táctica estriba en que la sugerencia se nutre de su propia contradicción: dice en exceso precisamente porque el decir es equívoco, carece de solidez, se tambalea", Sotomayor, art. cit., p. 511.

[100] "Una narrativa euclidiana genera una comprensión euclidiana de un mundo euclidiano. La 'narrativa del caos' metaficcional genera una comprensión metaficcional de un mundo metaficcional o caótico. La diferencia es que en la

Al contrario de lo que sostiene Áurea M. Sotomayor ("Elizondo sólo simula el caos, no opta por él"[101]), creemos encontrar en la obra una auténtica representación del caos mediante una estructura igualmente caótica a la cual solo se puede acceder mediante estrategias no ortodoxas, puesto que no admite una intelección racional, sino intuitiva. Aunque tras ese caos aparente exista un cierto orden, este carece de validez alguna –casi podríamos decir que incluso de entidad– si no es percibido como tal por el lector ni por los personajes, de lo cual hay sobradas muestras; además, como postula Stoicheff, en *El hipogeo secreto* no se fomenta una apreciación euclidiana del espacio, sino que, al contrario, se gesta toda una espacialidad absolutamente inadmisible desde parámetros regidos por la lógica.

C) La propensión metaléptica de los personajes y los espacios imposibles

Lo que hemos denominado la *propensión metaléptica* de los personajes, esto es, su vocación subversiva contra el establecimiento de compartimentos estancos que alberguen, de forma pura y sin mezclas, los distintos niveles de realidad y ficción, emerge con prolijidad en *El hipogeo secreto*. Deriva, como es lógico, del alto grado de autoconsciencia del texto y de los personajes, que *saben*, incluso cuando, muy socráticamente, lo sospechado es que *no todo se sabe*. El mayor peligro para los personajes radica, pues, en la falta de consciencia de su condición de entidades ficticias, en el desconocimiento del nivel en que se hallan[102]; porque

segunda el proceso de auto-interrogación es construido dentro de la narrativa, liberándola del determinismo tautológico que alberga la primera. Esta es la razón por la que la introducción de una narrativa metaficcional en nuestro mundo es una coyuntura que, como el desarrollo de un sistema complejo, es irreversible". Stoicheff, art. cit., p. 95. Téngase presente la afirmación de Alazraki, a propósito de sus cuentos, de que Cortázar apuesta decididamente por una *geometría no euclidiana*; cf. Jaime Alazraki, *En busca del unicornio. Los cuentos de Julio Cortázar*, Madrid, Gredos, 1983. De hecho, es Cortázar uno de los máximos exploradores, en su cuentística, de los espacios imposibles.

[101] Sotomayor, art. cit., p. 513.

[102] "No se dan cuenta todavía de que el autor del libro que los contiene combina esos datos conforme a sus caprichos demenciales; no se percatan de que ellos ahora están en un orden y el que los está narrando en otro", Elizondo, *El hipogeo secreto*, óp. cit., p. 136.

una vez que se sepan personajes y perciban cabalmente su ubicación aproximada en los círculos concéntricos de la ficción, el adormecimiento deviene rebelión y el instinto de supervivencia activa su capacidad para la actuación, aun considerando sus limitaciones: "Podríamos matarte una vez que tuviéramos la certeza de que ese panorama que nos has mostrado y que dices que es tu sueño, no desaparecería con tu muerte, sino que, por el contrario, por ser tu sueño se eternizaría o se volvería imperecedero con tu desaparición –se detuvo nuevamente y reflexionó un momento–. Pero ¿cómo realizar dos operaciones al mismo tiempo? [...], cómo matarte desde el interior de un sueño que tú estás soñando?"[103].

La reticencia de los personajes a someterse al determinismo escriturario es tan fuerte que exigen a un improbable autor la lectura de sus páginas futuras, por ser esta la única manera de saberse: "deducir lo que pasa después de ésta o de otras páginas, como de los perfiles de una piedra tallada puede deducirse todo el diseño de una catedral desaparecida de la que esa piedra formaba parte"[104]. Esa volición de que las acciones de un nivel trasciendan a los otros, paliada o anulada, en principio, por una racionalidad de cuño tradicional, encuentra un resquicio para materializarse en la existencia de un espacio único, continuo y sin barreras representado por lo que se conoce como "cinta de Möbius", que es introducida por Elizondo como elemento configurador de la novela.

August Ferdinand Möbius (1790-1868), astrónomo y matemático alemán crea a mediados del siglo XIX la cinta que lleva su nombre, cuyas características más sobresalientes, las que han llamado la atención de escritores y todo tipo de artistas, son las de tener una sola cara y un único borde. La unicidad del espacio creado choca aparentemente contra las leyes físicas, que postulan la existencia de dos planos. La incapacidad de la geometría euclidiana para explicar ese espacio homogéneo, único y no orientable (en él nuestra derecha se convierte en nuestra izquierda) hace necesaria una respuesta proveniente de otros ámbitos de

[103] Ib., p. 144.

[104] Ib., p. 115.

la geometría, como el de la topología. La cinta de Möbius constituye una de las paradojas geométricas más célebres, que ha hecho pensar en la existencia de dimensiones superiores en el Universo, más allá de nuestra percepción habitual del espacio-tiempo. La botella o toro de Klein, versión tridimensional de la cinta de Möbius (dos de estas cintas unidas por los costados conforman una botella de Klein) es otra de las figuras geométricas a las que se recurre para representar la permeabilidad de las fronteras entre lo real y lo ficticio.

Como bien subraya Túa Blesa, la convención que delimita tajantemente lo que corresponde al espacio ficcional y al no ficcional, se relaja (o se subvierte) cuando se recurre a la representación de la dualidad en una banda de Möbius, que muestra la indisoluble confusión de uno y otro: "lo que era dos caras irreconciliables, como toda cara respecto a su envés, y viceversa, sin comunicación posible, reflejo de mundos excluyentes, es ahora una única superficie que los discursos pueden recorrer situándose así ya en un mundo, ya en otro"[105]. Por eso la cinta se convierte en la metáfora perfecta para expresar la continuidad entre ficción y no ficción, insistiendo en la imposibilidad de la fijación de manera unívoca, inmutable y precisa de lo que constituye los dominios de cada cual: "en esta nueva representación –y ordenación de territorios, de mundos conceptuales– ficción y no ficción no se articulan como distantes, como oposición, como negación, con su corte que abre un vacío infranqueable entre ambos, sino como una nueva sucesión que no ha de salvar, entre un espacio y otro, ningún escollo. Continuidad, pues, de ficción y no ficción en la superficie de una sola cara que es la banda de Möbius. Por ella los discursos se deslizan y es el intérprete quien detiene este errar incesante no por las cualidades genéricas del texto mismo, no por las indicaciones que contiene el manual de instrucciones que acompaña al texto, sino según decisiones que el exegeta, el lector, cada uno de ellos, toma"[106].

[105] Túa Blesa, "Deslizamientos por la banda de Möbius", en Pozuelo Yvancos y Gómez (eds.), óp. cit., pp. 89-94; la cita corresponde a la p. 92.

[106] Ib., p. 92.

Diversos escritores contemporáneos, atraídos por la dificultad para la comprensión racional de dichos espacios, han explorado con sus textos estos caminos nunca antes hollados y se han valido de ellos para plantear nuevas perspectivas y posibilidades en las relaciones espacio-temporales; el cuento o relato breve ha sido, a menudo, la forma elegida para ello[107]. En el ámbito anglosajón, narradores como John Barth, con una clara tendencia a lo metaficticvo, o Gabriel Josipovici han recurrido a estas figuras en los relatos "Frame-Tale" (*Lost in the Funhouse: Fiction for Print, Tape, Live Voice*, 1968) y "Mobius the Stripper: A Topological Exercise" (*Mobius the Stripper*, 1974), respectivamente. En México, Juan José Arreola fue pionero con el relato "Botella de Klein" (*Palíndroma*, 1971), título y motivo también utilizados por el argentino Enrique Anderson Imbert (*La botella de Klein*, 1975). La visión lírica con que Arreola se deleita ante este peculiar objeto convierte su micro-relato casi en un poema de exaltación de su belleza, sin que exista, sin embargo, una pretensión metaficticva clara:

> Mi mente trabajada no puede más, siguiendo las curvas del palindroma de cristal. ¿Eres un cisne que se hunde el cuello en el pecho y se atraviesa para abrir el pico por la cola? Me emborracho mentalmente gota a gota con la clepsidra que llueve lentamente sus monosílabos de espacio y tiempo. Mojo la pluma en ese falso tintero y escribo sin mano una por una las definiciones inútiles: signos de interrogación estatuaria. Trompa gigante de Falopio. Corno de caza que me da el toque de atención al silencio, cuerno de la abundancia vacía, cornucopia rebosante de nada... Víscera dura que desdice la vida diciendo soy útero y falo, la boca que dice estas cosas: soy tu yo de narciso inclinado a su lirio, tu dentro y tu fuera, abierto y cerrado, tu liberación y tu cárcel, no bajes los ojos ¡mírame![108]

Pocos han sido, en cambio, los novelistas hispanoamericanos que, como Elizondo, se hayan atrevido a introducir tales artilugios en sus obras, otorgándoles un amplio desa-

---

[107] Para el caso concreto de la literatura hispanoamericana, cf. Lauro Zavala, "La metaficción en el cuento hispanoamericano: Algunas consideraciones para su estudio", *Anuario de Investigación* (1997), pp. 61-72; Francisca Noguerol, "Tendencias del micro-relato hispanoamericano (1960-2002)", en <www.literaturas.com>.

[108] Juan José Arreola, *Confabulario personal*, Barcelona, Planeta-De Agostini, 1985, pp. 135-136.

rrollo. El papel de la geometría en *El hipogeo secreto* resulta relevante no solo temática, sino también estructuralmente. Las idas y las venidas de los personajes por los distintos niveles de ficción encuentran una explicación geométrica si concebimos ese espacio con un pequeño bucle, tal y como sucede en la cinta de Möbius, que procura la continuidad espacial. La estructura tripartita y circular de la novela permite considerarla una suerte de cinta en la que las partes inicial y final (pp. 9-70 y 87-159) están engarzadas por la contingencia e instantaneidad de los *ahora* que abren y cierran la obra; y en la que la segunda (pp. 71-86) implica el bucle necesario para formar la figura. El giro o cambio de sentido está marcado en el mismo texto, precisamente al inicio de la segunda parte o capítulo: "El libro llega al final ciego de un pasadizo. Las viejas ideas parecen haber sido abandonadas. Van cobrando significado nuevos personajes, nuevos acontecimientos de esta trama que a veces parece estar urdiéndose sola"[109]. El narrador, cuya identidad desconocemos en este momento, subraya la mudanza acontecida en el libro (hemos de suponer que en *El Hipogeo Secreto*, pero, realmente, o también, en *El hipogeo secreto*), el giro radical de la historia a partir de una llamada anónima recibida por el autor Salvador Elizondo, cuya transcripción parcial se nos ofrece. No es irrelevante que sea precisamente al final de dicho texto cuando se introduzca el motivo de la cinta de Möbius, a propósito de la transición entre la vida y la muerte, entre un lado y otro del espejo:

> Morir es simplemente transponer la superficie de un espejo que, en lo (*ilegible*) de la noche, nada refleja. Morir sólo es lo más que uno se puede mirar en el espejo. Luego comienza lo otro. El dios (*ilegible*) su realidad (*ilegible*) existencia de los hombres. Es lo que él mira en la superficie posterior del espejo cuando se mira en ella. Somos, por otra parte, la manifestación de su necesidad de mirarse en el espejo. Somos la utilería en ese escenario impreciso que contiene la mirada aterradora. En su caso, claro está, se trata de un espejo deformante que nos refleja defectuosamente. El dolor es la falla que enturbia el reflejo. Dirás: ¿el arte?, ¿a quién refleja el arte?, ¿y el arte que refleja un arte que se refleja a sí mismo infinitamente? Piénsalo bien. Somos nada más que las fichas en el tablero del *ludus latruncularum*; nuestro porvenir es el número de jugadas que po-

[109] Elizondo, *El hipogeo secreto*, óp. cit., p. 71.

> damos ejecutar. [...] Todas estas cosas no carecen por entero de interés, ¿verdad? De seguro que la música te habrá hecho pensar en ello. Estás familiarizado, sin duda, con algunas propiedades curiosas de ciertas progresiones numéricas; como la de los números primos, por ejemplo. Tú recuerdas ¿verdad? las interesantes multiplicaciones y desmultiplicaciones que ocurren al dividir longitudinalmente una superficie continua de Möbius[110].

Ese capítulo segundo supone un punto de inflexión en la novela, no tanto por la mención al espacio único de Möbius, como por ser el momento en el que se produce el rizo que transforma lo plano en curvo; la espiral que surge –como los *aquí* cambiantes de los personajes, como los siempre coyunturales *ahora*– será necesariamente móvil, una vez el final se engarce con el principio y desaparezcan los límites. De hecho, la novela carece por completo de linealidad, más allá de la secuencialidad que todo discurso, por el hecho de serlo, impone, siendo perfectamente posible iniciar la lectura por cualquier página. La conexión del final del texto con su principio lo convierte en auténtica anfisbena, cuyas cabeza y cola se unifican, cerrándose así la cinta, en total anulación de la distancia que las separa:

> Una voz, como si hubiera sido ya escuchada hace cincuenta mil años, resuena en la memoria de las voces y parece decir: ... déjalo que siga escribiendo... cuando yo te diga...
> Es la voz de alguien que da instrucciones suplicantes a un asesino ritual en una ceremonia equívoca...
> –¡Ahora!...
>
> ...Dime, te imploro –dice–; la noche hubiera quedado envuelta en el más sombrío de todos los olvidos. Evoca; evoca ese sueño que habrá de realizarse; aquí, ahora. Faltan apenas unos instantes[111].

El valor jánico de muchos de los términos manejados en todo *El hipogeo secreto* es especialmente llamativo en el comienzo de la obra ("*evoca* ese sueño que *habrá de realizarse*"), quedando con ello destacada la circularidad textual y la flexibilidad del concepto manejado del tiempo que, como el espacio, se pliega al antojo de esas instancias supremas, tan desconocidas para los personajes como para el lector.

---

[110] Ib., pp. 73-74.

[111] Ib., pp. 159 y 9.

Pero el símbolo de Möbius-Klein no aparece temáticamente hasta las últimas páginas de la novela, cuando se equipara el túnel por el que deambulan los personajes con un toro de Klein; una galería, de apariencia recta para quien la atraviesa, pero curva en realidad, que presuntamente conduce al anhelado hipogeo secreto:

> Si bien la larguísima extensión de este túnel haría suponer que ha sido excavado siguiendo una línea recta, el Sabelotodo ha advertido que se trata de una curva muy amplia que en su desarrollo va creando un espacio peculiar dotado de propiedades singulares.
> –Se llega al fondo del hipogeo a través de un espacio aparentemente concebido con la forma de una horadación rectilínea, pero que en realidad tiene la forma de un doble torus conformado por un número infinito de planos continuos de Möbius que delimitan un volumen que a la vez que conduce a todos los puntos del mundo, está cerrado hacia sí mismo y no conduce, en la realidad, a ninguno.
> En un punto, a lo largo de ese espacio está situado el resquicio que nos contiene fuera de él mismo y en el que nuestra trayectoria está representada como algo contenido en un receptáculo que, a su vez, está contenido en lo que él contiene; contenido entre las páginas de un libro, un libro que alguien ha depositado en algún punto desconocido de esa superficie distinta y continua[112].

La representación en abismo, acaso la más vertiginosa de la obra, se torna ahora diáfana, desde el momento en que el túnel se perfila reflejo –imagen especular de la novela misma, cerrada también sobre sí–, sin que conduzca realmente a ninguno de todos esos puntos a que señala en su desarrollo; leemos entre líneas, por tanto, que la obra de arte no puede ir más allá de su propia inmanencia, que es imposible toda escritura que pretenda trascenderse. La dificultad para comprender las dimensiones de estos *espacios imposibles* es análoga a la tarea del lector, ardua en extremo, por concebir racionalmente la novela en su fragosidad estructural y temática. Se hace entonces preciso un auténtico *tour de force*, un cambio de perspectiva mediante el cual potenciemos el conocimiento intuitivo en detrimento del lógico, tal y como plantea uno de los personajes: "Pero X. ha intuido el misterio [...]. Desprecia a H. que sólo fue

[112] Ib., pp. 134-135.

capaz de encontrar una relación intelectuante en aquellas palabras que salían del sueño de la Perra. Él presintió la esencia de un vuelo, los abismos en los que discurría ese sueño, el golpe del caballo blanco en la llanura, la relación secreta entre ese cuerpo y la ubicación exacta de un tabernáculo en el que la identidad del Pantokrator sería tal vez revelada"[113]. Es la irracionalidad de la intuición, su carácter *infra*-racional[114], la única vía de acceso hacia este universo con fallas, en el cual se producen errores desconcertantes, cuestionadores del orden establecido, que anulan toda causalidad; el camino, certero acaso, para aceptar la imposibilidad de una novela exhibidora constante de paradojas y aporías, regida por la contradicción máxima de que "toda escritura es la concreción de un insomnio y la creación literaria una aspiración irrefrenable de sueño"[115].

Tanto en *El hipogeo secreto* como en *Farabeuf o la crónica de un instante* son exploradas las posibilidades últimas del lenguaje, siendo la palabra menos un instrumento de comunicación que un objeto de culto, capaz, incluso, de transformar la realidad con su sola pronunciación (en el conjuro) o su mera presencia física. La palabra deviene fetiche, idolatrada por ella misma, por eso no es tautológico, a propósito de Elizondo, hablar de "novela de la escritura". En él el alejamiento de los referentes extraliterarios es una apuesta, arriesgada, pero asumida, defendida e incluso incorporada como materia narrativa[116], conformando esa mímesis del proceso con que Hutcheon describe el hecho metafictivo y que, en el fondo, no tiene otra finalidad que el rechazo de una tradición que ha aceptado sin cuestionarla la existencia de lo real.

---

[113] Ib., p. 18.

[114] Téngase ahora presente la cita que abre la novela: *But the world, mind, is, was and will be writing its own wrunes for ever, man, on all matters that fall under the ban of our infrarrational senses* (James Joyce, *Finnegan's Wake*).

[115] Elizondo, *El hipogeo secreto*, óp. cit., p. 52.

[116] "La verdad de una novela es siempre la lucha que el escritor entabla consigo mismo; con ese y eso que está creando", ib., p. 45. Es lo mismo que señala Carol Clark D'Lugo, al subrayar que el discurso metanarrativo de *Farabeuf* dirige al lector, no hacia un significado esencial, sino hacia el laberíntico proceso real de trabajar con un texto, art. cit., p. 160.

Pero el signo da todavía cuenta de los individuos, por cuanto estos no son otra cosa que un vasto torrente lingüístico, aunque ostente indudable vocación espacial, deviniendo garabato, que es hacia donde tenderá la escritura de *El grafógrafo*:

> [A]l escribir que escribe, Elizondo *se escribe*, se vuelve un signo entre los signos, un accidente entre los accidentes que es toda escritura. Por una inversión de la perspectiva habitual, el autor deja de ser el dueño de las combinaciones de su obra y es una combinación más, uno de los productos de su novela. Se abre así un abismo: el acto de escribir, convertido en escritura *dentro* de la escritura, pierde de pronto todas sus referencias; la escritura no es lo que escribe el hombre, porque el hombre ya es escritura, ya es personaje también. La referencia no está ya del lado del hombre sino del otro lado: el lado de la escritura abierta hacia la no-significación. Como diría Sarduy: la pregunta sobre el ideograma escritura-erotismo-muerte pasa ahora del nivel del significado al del significante. Al extirpar el significado, el signo se vuelve *garabato*. La crítica de la escritura por la escritura es el eslabón que cierra la cadena placer-muerte. Elizondo se enfrenta, y nos enfrenta, a una nueva pregunta: ¿qué significa el sacrificio, la destrucción de los signos?[117]

E incluso el garabato, en su más pura materialidad, sirve para acercar las cosas y apresarlas de algún modo, por lo que ni aun así pierde por completo su valor sígnico y de remisión a algo, aunque no se sepa muy bien a qué, ni lo haga en la forma tradicional, incrementándose así su carácter rúnico y misterioso. Quedando así al descubierto algunas de las paradojas y contradicciones de la escritura metaficticva.

[117] Paz, *El signo y el garabato*, óp. cit., pp. 205-206.

Capítulo II
SEVERO SARDUY: EN LA PATRIA DE LA PÁGINA

en esta patria que es la página

Severo Sarduy, "Página sobre Lezama"

La escritura de Severo Sarduy (Camagüey, 1937-París, 1993), cubano aunque afincado durante la mayor parte de su vida en la capital francesa, posee una carga notablemente subversiva, transgresora como es de buena parte de los principios estético-literarios consagrados. La relación de Sarduy, en París, con escritores próximos a la vanguardia (anti)novelística del *nouveau roman* o a la crítica estructuralista de la revista *Tel Quel* será determinante a la hora de materializar una de las últimas vueltas de tuerca en lo que a las innovaciones de la nueva novela hispanoamericana respecta. Su labor como crítico literario, paralela al menester creativo, cuando no directamente secante[1], propició que tuviera siempre conciencia de los nuevos derroteros por que se aventuraba su literatura, cuyo pulso percibía afín al de sus coetáneos, los escritores del *boom*, marcando, sin embargo, una distancia con respecto a ellos, la conseguida con ese *paso más* que da Sarduy: "En América Latina, el llamado 'boom' ha logrado romper las convenciones más arraigadas; por ejemplo, la linealidad del relato, cierto tipo

[1] Se ha insistido con frecuencia en la *trasposición*, más o menos directa, de las teorías del estructuralismo y post-estructuralismo telqueliano a la obra creativa de Severo Sarduy; en ocasiones, esta circunstancia ha sido vista casi como un demérito. Para la relación con la revista, cf. el apartado que Roberto González Echevarría le dedica en el bosquejo biográfico de su obra *La ruta de Severo Sarduy*, Hanover, Ediciones del Norte, 1987, pp. 15-56. Ahí González Echevarría defiende, con buen criterio, que Sarduy realizó una apropiación de las teorías telquelianas, amoldándolas a sus necesidades y a las particularidades del hecho literario hispanoamericano y cubano.

monolítico de psicología, el nativismo, etc... Se trata de innovaciones... que no hacen más que abrir a eso que Blanchot llamó 'el libro que vendrá... Lo que hay que hacer ahora es minar, pulverizar, corroer a través de la parodia... La novela que viene será pues paródica, erótica, macarrónica, rococó, etc... El texto será una galaxia de sentido, una nebulosa de información. Sin anverso ni reverso, sin autor y sin título. Sin principio ni fin"[2].

Con la incorporación en sus obras de la impugnación del hacer novelístico de los escritores contemporáneos, incluso el de los maestros, asistimos a aquella mezcla de los ejercicios crítico y creativo que está en la base metaliteraria. Su obra es, además, un prodigio de exuberancia y recargamiento (neo)barrocos, de exploración de la potencialidad sinuosa del lenguaje; pero el *horror vacui* que deriva en torrente verbal no es, en su caso, más que un intento por acallar al silencio, cobertura nimia para el vacío abismal que intuye en la realidad. Unido eso al cuestionamiento de la representatividad del lenguaje, de la existencia de vínculos entre el signo lingüístico y la cosa, el resultado es una prosa que reivindica, de un modo peculiar y exclusivo, la autonomía de la palabra: "la noción sarduyana de vacío no es ciertamente uniforme, pero [...] constituye una respuesta a otra vacuidad: a aquélla que señala el camino de la aventura moderna. En efecto, no habría que olvidar que la obra de Sarduy no sólo es contemporánea de la novelística del Boom sino también de las experiencias más radicales de un Borges o de un Beckett. El cubano empieza a escribir en ese álgido momento de la 'era de la sospecha' en que la conciencia de la ilusión del mundo se convierte en la única verdad de la literatura y con ella se impone la exigencia de un silencio que, llevando la práctica de la ironía hasta sus últimas consecuencias, denuncia el carácter fantasmático del lenguaje y de la realidad"[3].

---

[2] Citado por José Sánchez-Boudy, *La temática narrativa de Severo Sarduy (*De donde son los cantantes*)*, Miami, Ediciones Universal, 1985, p. 96. El autor consigna la proveniencia del texto (respuesta del mismo Sarduy a la pregunta de un redactor de *Confirmado*, 20 de abril de 1970), pero no ofrece la referencia completa.

[3] Gustavo Guerrero, "La religión del vacío", en Sarduy, *Obra completa*, óp. cit., pp. 1689-1703; la cita corresponde a la p. 1691.

La focalización del interés en el discurso mismo, que llega a eclipsar los demás componentes de la narración, aproxima los textos de Sarduy hacia lo que denominamos *metaficción enunciativa* o *discursiva*, pues la carga metaficti-va de sus textos reside en la artificiosidad de un lenguaje autoconsciente en grado sumo y en su esencia paródica[4]. Ausentes la mayoría de los procedimientos que afectan a la historia –la novela dentro de la novela o los relatos intercalados–, serán los recursos paródicos, hipertextua-les y de ruptura con los códigos narrativos formales, los que vehiculen el elemento metaliterario; en este sentido, la conversión de la materialidad de la escritura en con-tenido literario o la importancia de la espacialidad escri-turaria[5] contribuyen a la conformación de lo que podría denominarse "metadigresión textual"[6] o metaliterariedad discursiva. Por otro lado, y en la estela posmodernista, el alejamiento del realismo literario –concebido sensu lato y no como categoría histórica– revela, como en tantos otros escritores de las décadas de los sesenta y setenta, la preten-sión de una ruptura con lo que ya se siente como técnicas pretéritas:

> [E]l propio neobarroco de Sarduy no se hace legible sino a través del concepto menos festivo que el autor se había hecho de la condición moderna. Pues, si algo define a ese neobarro-co, es una verdadera pulsión de desmitificación que se traduce en la práctica de una escritura opuesta a cualquier versión del realismo, a cualquier tipo de mímesis o de ficción de la "crea-ción de mundos". Todos los mecanismos de la parodia y de la descomposición de las estructuras del relato [...] responden al mismo proyecto impugnador, irreverente, que denuncia la

[4] Cf. el capítuo "Le triomphe de l'artifice", en Marie-Anne Macé, *Severo Sar-duy*, Paris, Éditions L'Harmattan, 1992, pp. 95-126.

[5] Cf. Julio Ortega, "El lugar del texto", *Espiral/Revista*, 3 (1977), pp. 43-59. La cercanía entre ciertas nociones retóricas y geométricas en la gramática barroca fueron puestas de manifiesto por el mismo Sarduy: "*la elips(e/is), la parábola y la hipérbol(a/e) corresponden a los dos espacios*, geométrico y retórico. No es un azar si la tradición aristotélica nombra y distribuye estas *figuras* que afirman, en la coinci-dencia nominal de sus dos versiones, la compacidad de un mismo logos", Severo Sarduy, *Barroco*, en *Obra completa*, óp. cit., pp. 1195-1261; la cita corresponde a las pp. 1224-1225. Cf. Horacio Costa, "Sarduy: la escritura como *épure*", *Revista Iberoamericana*, 154 (1991), pp. 275-300.

[6] Darío Villanueva y José María Viña Liste, *Trayectoria de la novela hispanoame-ricana actual. Del "realismo mágico" a los años ochenta*, Madrid, Espasa Calpe, 1991, p. 390.

> ilusión de las estructuras tradicionales de la representación narrativa y recusa un empleo del lenguaje literario como máscara de nuestra escasa realidad. Digamos que Sarduy, ante la disyuntiva del silencio o el simulacro, encuentra, con el neobarroco, una tercera vía que los engloba a ambos: la plena asunción del simulacro en tanto simulacro, como objeto paródico de un discurso autoconsciente y reflexivo que marcha hacia su propia disolución, es decir, hacia el silencio[7].

En las novelas que analizaremos aquí –*De donde son los cantantes* (1967), *Cobra* (1972), *Maitreya* (1978) y *Colibrí* (1984)– es patente dicho alejamiento, con frecuentes vetas de autoconsciencia e instigación a la pasividad lectora. Se materializa en ellas ese "esfuerzo formidable por librar al género novelesco del sistema representativo de la 'fábula' y por afirmar la autonomía verbal del texto literario ante las exégesis referenciales"[8]. Una voluntad que no existe en su primera novela, *Gestos* (1963), en la que la fábula posee todavía notable presencia y de la cual no se ha erradicado aún la vocación mimética. No se puede negar su condición experimental, derivada de la recurrencia a la técnica objetivista aprendida del *nouveau roman*, mas no se adscribe al proyecto neobarroco que Sarduy desarrollará a partir de la siguiente novela; de tal modo, que es perceptible la distancia, subrayada por todos los críticos, entre *Gestos* y *De donde son los cantantes*. Tampoco las últimas novelas, *Cocuyo* (1989) y *Pájaros de la playa* (1993), admiten el tipo de examen aquí propuesto, pues, aunque perduran, en efecto, ciertas marcas de la metaliteratura sarduyana, no presentan en absoluto la radical y fundamental preocupación escrituraria de las anteriores[9].

[7] Guerrero, art. cit., p. 1693. Rolando Pérez incide en cómo Sarduy postula un universo donde nada conduce a nada en particular y cuyas líneas de fuga son las de un texto descentrado, carente de centro; cf. Rolando Pérez, *Severo Sarduy and the Religion of the Text*, Lanham, University Press of America, 1988, p. 7.

[8] Guerrero, *La estrategia neobarroca*, óp. cit., p. 24.

[9] Continúan constantes, aunque atenuadas, ciertas autorreflexividad y autoconsciencia textuales ("Economicemos los pormenores, que sólo sirven para entorpecer la narración, derivando hacia lo anecdótico y secundario la mariposeante atención del lector", Severo Sarduy, *Pájaros de la playa*, en *Obra completa*, óp. cit., pp. 914-999; la cita corresponde a la p. 951), el fragmentarismo, la teatralidad, el juego con la simulación y el conflicto con lo real ("Dios mío, dios mío, que todo sea una alucinación, una borrachera, [...] *que nada sea real*", Severo Sarduy, *Cocuyo*, ib., pp. 799-914; la cita corresponde a la p. 911), sin que, en ningún momento, deje de ser perceptible eso que constituye el estilo sarduyano

El predominio de una metaliterariedad enunciativa o discursiva no es un impedimento, como es lógico, para la existencia de más que atisbos de metaficcionalidad diegética, entre la que no siempre contemplamos, como hace Francisco G. Orejas, la autoconsciencia o la autorreflexividad, más que cuando, efectivamente, se trate de reflexiones del enunciado, y no de la enunciación o del código. Nos centraremos en el análisis de la primera, aunque nos iremos encontrando con numerosos casos de especularidad o de juegos metanarrativos pertenecientes a esa metaficción diegética o autodiegética, sin que por eso se mantenga, en absoluto, la ilusión de ficcionalidad, que será socavada desde todos los frentes.

Metaliterariedad discursiva: algunas constantes

Asegura Guillermo Sucre, a propósito de *De donde son los cantantes*, que ninguno de los parámetros en torno a los cuales se construye aquello que se ha entendido por novela (la trama, el desarrollo de la acción, el desenlace, la coherencia narrativa, el análisis psicológico) es central en la obra. La lógica narrativa se subvierte profundamente en las cuatro novelas que aquí trataremos, pero especialmente en esta: "Trasgresión de toda noción de tiempo y espacio en un ritmo narrativo que no conoce otra lógica que su propio impulso interior, continua metamorfosis de personajes que cambian –de sexo, de máscaras, de edad– y sin embargo siguen siendo los mismos, situaciones ambivalentes donde la verdad de los hechos es un puro juego de espejos"[10]. La creación de mundos autónomos, regidos por leyes internas que nadie nos da a conocer, junto a la prioridad absoluta, casi exclusiva, del componente verbal, convierte estas obras en aptas tan solo para lectores especializa-

("Si permaneció allí, contra viento y marea, si regresó al hospicio, cómo y con quién, si volvió a ver al saurio y al equino, si continuó envejeciendo o recuperó la juventud dos veces perdida... [...] Enlaces y desenlaces que tornaré a contaros", *Pájaros de la playa*, óp. cit., p. 999); pero ya no adquieren las dimensiones de las obras anteriores.

[10] Guillermo Sucre, "Severo Sarduy: los plenos poderes de la retórica", en Sarduy, *Obra completa*, óp. cit., pp. 1731-1734; la cita corresponde a la p. 1733.

dos, con una muy alta competencia lectora. El texto mismo o, en su caso, el paratexto, termina exhibiendo, exultante, su propia dificultad: "Tarado lector: si aun con estas pistas, groseras como postes, no has comprendido que se trata de una metamorfosis del pintor del capítulo anterior –fíjate si no cómo le han quedado los gestos del oficio– abandona esta novela y dedícate al templete o a leer las de Boom, que son mucho más claras"[11]. La efectiva anomia, o lo que el lector percibe como tal, posibilita la existencia de arbitrariedades varias, en un espacio y tiempo narrativos no regidos por relaciones de causa y efecto[12]. Los continuos cambios de escenario, las metamorfosis de los personajes, dictadas por no se sabe muy bien qué designios –no hay quien lo explique y el narrador, por supuesto, tampoco facilita la tarea al lector– instauran en los textos sarduyanos generalizada sensación de inestabilidad, de permanente impermanencia, solidaria, a su vez, de la discontinuidad que impone el fragmentarismo de las obras[13].

En cuanto a la disolución del personaje tradicional en las obras narrativas de Severo Sarduy y su sustitución por otro de carácter proteico y base eminentemente lingüística, es un hecho consumado y más que palmario[14]. La mayoría de sus entes de ficción carece de rostro y ni tan siquiera nos es dado hacer una composición mental de

[11] Severo Sarduy, *Cobra*, en *Obra completa*, óp. cit., pp. 425-584; la cita corresponde a la p. 464, en nota a pie de página.

[12] Su ensayo *Barroco* (Buenos Aires, Sudamericana, 1974) se abre con una definición de la *retombée*, concepto que lo vertebra y que sirve como aglutinante de la obra: "*retombée*: causalidad acrónica, / isomorfía no contigua, / o, / consecuencia de algo que aún no se ha producido, / parecido con algo que aún no existe", Sarduy, *Barroco*, óp. cit., p. 1196. La relación con la anomia metafictiva y la ruptura de la relación de causalidad resulta más que interesante.

[13] Guerrero atribuye la mutabilidad de los escenarios sarduyanos al influjo de lo teatral, a pesar de las diferencias entre ambos sistemas semióticos. El carácter proteico del espacio tendría, en cualquier caso, la función de "significar la irrealidad en las novelas, es decir, asestar un nuevo golpe a la verosimilitud realista", *La estrategia neobarroca*, óp. cit., p. 56.

[14] Auxilio y Socorro, protagonistas de *De donde son los cantantes*, constituyen uno de los mejores y primeros ejemplos en Sarduy: "Son una secuencia incansable de transformaciones. Ninguna de éstas es la verdadera o la original: lo único que les importa (lo único que le interesa al lector), su única realidad, es la de las mutaciones", Leonor Álvarez de Ulloa y Justo C. Ulloa, "Proyecciones y ramificaciones del deseo en 'Junto al río de cenizas de rosa'", *Revista Iberoamericana*, 92-93 (1975), pp. 569-578; la cita corresponde a la p. 577.

su personalidad, pues no está definida en modo alguno; su indefinición proviene, sin embargo, no de la carencia de datos, sino, al contrario, de la avalancha discursiva en torno a ellos ("los héroes sarduyanos no pecan por defecto, sino por exceso"[15]), con versiones contradictorias entre sí que incitan al lector a la más absoluta desconfianza en una hipotética veracidad de la descripción. Tampoco el diálogo –o, en su caso, el monólogo– coadyuva a la caracterización de los mismos. A pesar del predominio de la mímesis sobre la diégesis, gracias a la cesión de la palabra a los personajes, no hay concesión alguna en relación con el realismo, desde que ese tomar la palabra no posee una función definitoria, no contribuye en lo más mínimo a un posible acercamiento al lector. Tanto la heterogeneidad del discurso puesto en boca de un mismo personaje como su artificiosidad promueven una defamiliarización y un extrañamiento decididos, bastante alejados de una remota naturalidad que no se persigue en las obras en cuestión.

La vinculación o mezcolanza entre la vida y la escritura, característica de los textos metaliterarios, posee la particularidad de presentarse, en la obra de Severo Sarduy, como escritura corporal[16]. No solo en su texto ensayístico *Escrito sobre un cuerpo* (1969) se manifiesta tal preocupación; la presencia también en sus obras de ficción revela que existe en el autor una honda meditación en torno a las posibilidades de dicha práctica. Real o metafórica, la inscripción en el cuerpo postula toda una concepción del hecho literario, entendido este como incisión, como fenómeno que aspira a dejar perdurable impronta. Es entonces cuando la escritura, en su más pura materialidad, deviene *carne*, a la vez que el cuerpo, tatuado, pasa a significar, a ser *verbo*. La escena de *De donde son los cantantes* en que Auxilio se convierte a sí misma en xilografía posee no poco de ritual

[15] Guerrero, *La estrategia neobarroca*, óp. cit., p. 114.

[16] Aunque resulta complicado, habría que catalogar esta circunstancia, a priori, como perteneciente al modo diegético, si bien, en función del desarrollo que se le otorgue al motivo podrá aproximarse o derivar hacia lo que venimos llamando metaficcionalidad enunciativa o discursiva. Para el estudio de dicha cuestión, con sus variantes, en las letras hispanoamericanas, cf. Carmen de Mora Valcárcel y Alfonso García Morales (eds.), *Escribir el cuerpo: 19 asedios desde la literatura hispanoamericana*, Sevilla, Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Sevilla, 2003.

sagrado, por cuanto el texto que difunde lo es; el remedo del discurso bíblico introduce un sesgo jocoso e irónico, voluntariamente sacrílego, si bien queda resaltado el potencial del texto impreso sobre semejante soporte:

> –¡Hay que apelar a la devoción popular, sea como sea! –declaró Auxilio, y se estampó la primera letra en una nalga.
> Me explico: bailaba frente a un traganíquel, y endiablada, perdón, y entusiasmada, iba componiendo sobre su cuerpo desnudo –que parecían impresos en papel estraza–, los textos del Señor: con cuños de madera se los grababa encima, monogramas dorados.
> Nadie había venido a recibirlos a Santa Clara. Ella rajó sus vestidos de cólera, se persignó y se compró un juego de imprenta:
> (a Él):
> Haré de mi cuerpo Tu libro,
> ¡leerán de mí!
> Y Socorro (*a los villaclareños asustados detrás de las rendijas –apretadas familias en racimos–, escondidos bajo las faldas de sus madres*):
> Venid, devotos:
> ¡he aquí la carne hecha verbo!
> [...] Acudieron, y en coro. Al compás de la batería, Auxilio se meneaba de pies a cabeza, y desde el ombligo, que irradiaba una O, hasta el punto y aparte de la rodilla le fulgían las letras[17].

Pero cobran también prestancia los valores pictóricos del signo, que pasa a ser contemplado como *trazo*, tal y como acontece en la escritura oriental y en los lenguajes ideogramáticos como el chino[18]; en estos casos hay una significación añadida, que se superpone al significado que ya comporta la grafía, y que proviene de su manera de ocupar el espacio y ornar el cuerpo sobre el que se inserta (*lo pictorial asumido por el discurso*). Y, sobre todo, la escritura sobre el cuerpo es la cinceladura del lenguaje: "La litera-

[17] Severo Sarduy, *De donde son los cantantes*, en *Obra completa*, óp. cit., p. 414.

[18] El interés de Sarduy por lo oriental ha sido el aglutinante de la exposición "El Oriente de Severo Sarduy", inaugurada en el Instituto Cervantes de Madrid, en abril de 2008. Partiendo de ahí y pasando por Francia (París) y Marruecos, la exposición itinerante llegará, en 2009, a algunos de los países del Lejano Oriente que Sarduy visitara. Cf. el catálogo, a cargo de Gustavo Guerrero, *El Oriente de Severo Sarduy*, Madrid, Instituto Cervantes, 2008. Sobra recordar que el pensamiento oriental, especialmente budista y taoísta, está en la base de muchos de los procedimientos metaliterarios que aquí analizamos y confluyen con ellos; los ejemplos de *Cobra* y *Maitreya* hablan por sí solos.

tura es [...] un arte del tatuaje: inscribe, cifra en la masa amorfa del lenguaje informativo los verdaderos signos de la significación. Pero esta inscripción no es posible sin heridas, sin pérdida. Para que la masa informativa se convierta en texto, para que la palabra comunique, el escritor tiene que tatuarla, que insertar en ella sus pictogramas"[19]. A partir, pues, de una imagen como esta, el rol del escritor se aproxima inequívocamente al del pintor, e incluso al del escultor. A su vez, el medio aporta algo de sí al mensaje, transfiriéndole una parte de su significar; de ahí que los cuerpos se resemanticen: "Como medio comunicativo [el cuerpo] se convierte en objeto semántico, en texto o agente de la escritura que formula la trama y su significación. El cuerpo entra así a formar parte de la gramática del texto y provee la materia prima que ayuda a procesar, sugerir, ordenar y transmitir información. Sarduy manipula fragmentos corporales a través de inserciones ingeniosas de los mismos en el plano textual. A menudo se realza una de las zonas inferiores del cuerpo o una de sus metonimias a través del tatuaje. Estos fragmentos-textos se aíslan del todo, se enriquecen con su retórica visual, se minimizan y resaltan al mismo tiempo, con el fin de dilatar la capacidad informativa del relato y marcar el fragmento incrustado como elemento cifrado único e indispensable en el fluir narrativo"[20].

Igualmente puede servir la escritura sobre el cuerpo como artificio mnemónico, a la vez que ornamento. En *Cobra*, las anotaciones del indio costumista –*artífice himalayo, orfebre dérmico*– sobre las divas del teatro lírico poseen esa finalidad; el texto literario, con fijación epidérmica, queda así garantizado: "En las manos les escribía, con azafrán y bermellón, los textos de entrada a escena, los más olvidables, y el orden en que debían recitarlos, y en los dedos, con diminutas flechas, un esquema de sus primeros desplazamientos. Dejaban al encargado de asuntos exteriores, de la cabeza a los pies hechas para el amor, tatuadas, psico-

[19] Sarduy, *Escrito sobre un cuerpo*, óp. cit., p. 1154.

[20] Leonor Álvarez de Ulloa y Justo C. Ulloa, "La obsesión del cuerpo en la obra de Severo Sarduy", en Sarduy, *Obra completa*, óp. cit., pp. 1626-1643; la cita corresponde a la p. 1635.

délicas todas"[21]. Sin embargo, existen ocasiones en las que, sin alcanzar lo trazado la categoría de signo, tampoco llega a poseer valor pictórico alguno, constituyendo el garabato corporal un vejamen para el portador. La cruz trazada con carbón sobre el rostro del japonés en *Colibrí* cumpliría esa función burlesca; la escritura deviene entonces borrón, más próximo a la máscara del maquillaje que a lo propiamente sígnico[22].

La confusión vital-escrituraria no se reduce, sin embargo, a la esfera de lo corporal. La voluntad distanciadora de lo uno y lo otro no constituye un obstáculo para señalar las semejanzas y posibles reflejos, si bien se incide, más que en la analogía de lo literario con respecto a lo vital, en lo contrario, en la imitación que la vida realiza del arte, así se trate de una falacia, pues lo presentado como real en la narrativa de Sarduy no pasa de ser, como es lógico, seudo-realidad, vida ficticia. La nota que precede a *Colibrí* resulta, en este sentido, paradigmática: "Ésta es una obra de ficción. La razón por la cual algunos de sus personajes podrán parecerse a personas de la vida real, es la misma por la cual algunas personas de la vida real parecen personaje de novela. Nadie, por lo tanto, tiene derecho a sentirse incluido en este libro. Nadie, tampoco, a sentirse excluido"[23].

[21] Sarduy, *Cobra*, óp. cit., p. 432.

[22] Severo Sarduy, *Colibrí*, en *Obra completa*, óp. cit., pp. 691-795; cf. las pp. 704-705.

[23] Ib., p. 692. Las protestas de ficcionalidad en prólogos, prefacios, posfacios o cualesquier otros segmentos narrativos suponen el reverso del fingimiento de veracidad, que ha sido frecuente desde el XVI, incluso en los ejemplos más artificiosos del género. La insistencia, sin embargo, en la ficcionalidad de la obra literaria, innecesaria a priori, conlleva a buen seguro alguna intencionalidad, especialmente la obra de Sarduy. Juan Frau consigna la condición superflua de tal recurso: "Las declaraciones sobre el carácter ficcional de la obra, en cualquier caso, no constituyen otra cosa que la explicitación de lo presupuesto y consabido por parte del autor y del receptor y no introducen ninguna alteración substancial en la cualidad de lo narrado ni en el proceso de la lectura. Podría pensarse que las protestas de ficción implican la creencia de que existe la posibilidad de tomar los hechos por realmente acontecidos, pero es improbable que un texto literario pueda tomarse como documento", Frau, óp. cit., p. 97. Pero hay que considerar que este trabajo se centra, básicamente, en la narrativa del XIX y pecaríamos de ingenuos si creyéramos prescindible la advertencia sarduyana, habida cuenta de su intensa preocupación por el fenómeno y la exploración que de las relaciones entre uno y otro mundos realiza en sus novelas. La nota supone, además, una apologética declaración de principios y la proclamación de la superioridad artística sobre la pobreza de lo real. Sin embargo, la tendencia a desconfiar de todo aquello sobre lo que se insiste, podría conducir justamente

Llegados a ese punto, el simulacro del arte, al igual que todo fingimiento, adquiere la potestad para influir y tergiversar lo presuntamente real, interviniendo de modo activo en su natural desarrollo. Aceptando que en *Colibrí* hubiera un grado cero de la narración, en el cual lo relatado coincidiera con una situación de *realidad*, en virtud de singular pacto ficcional, constatamos, sin embargo, que los personajes se ven impelidos a actuar con frecuencia por patrañas y situaciones falaces construidas por otros personajes[24]. La adquisición por parte de lo ficticio de carta de naturaleza en el mundo de lo real se presenta, de este modo, como una de las filtraciones viables. Asimismo, distintos narradores en la obra sarduyana, al referir la realidad, la pintan como imitación de una mala novela, por la aparición de recursos retóricos –repeticiones, simetrías– que le confieren aura de irrealidad: "Dar cuenta de lo que sigue no es, en apariencia, más que ceder a la ordinaria manía de las intrigas especulares. Pero qué se le va a hacer: la vida gusta de esas simetrías, tan toscas, que puestas en cualquier novela parecerían truculencias inverosímiles, astucias, por meridianas, ramplonas"[25]. Lo que verdaderamente pretende el narrador es justificar la inserción en la obra de acontecimientos decididamente rocambolescos (la invocación de presuntas *faltas* ha sido siempre un modo de justificación, gracias a lo cual se disipa la obligación de eliminarlas, aunque sea una *fallax excusatio*, en el fondo), pero haciendo notar su existencia (es la *praeteritio* o *praetermissio* de la retórica clásica[26]) y, paradójicamente,

a la situación opuesta: que el lector sospeche la veracidad de lo que el autor se empeña en hacer pasar por ficticio.

[24] Nótese la concomitancia con lo que, en el palacio de los duques, le sucede a Don Quijote, al no ser él ya quien tergiversa lo real, sino los que lo rodean.

[25] Sarduy, *Cobra*, óp. cit., p. 461.

[26] Myrna Solotorevsky, partiendo de Brian McHale y su noción de *worlds under erasure* alude al procedimiento de la *configuración-anulación*, como uno de los connotadores básicos de escrituralidad; cf. Myrna Solotorevsky, "El predominio escritural en un texto postmodernista: *De donde son los cantantes* de Severo Sarduy", *Alba de América. Revista Literaria*, 22-23 (1994), pp. 183-191. Pero más que de un borrado, se trata aquí de una tachadura, que deja siempre entrever lo rechazado; se simula que se niega, mas algo de lo preterido perdura, por cuanto asoma tras el tachón. No hay, por tanto, miedo alguno a la pérdida, sino afán lúdico; cf. Roger Chartier, *Inscrire et effacer. Culture écrite et littérature (XI^ème^-XVIII^ème^ siècle)*, Paris, Seuil/Gallimard, 2005.

en una obra que de continuo llama la atención sobre su condición escrituraria, hablando de *novelas*, como si se tratase de un ámbito del todo ajeno. El conocimiento y buen manejo que Severo Sarduy demuestra tener de la retórica le permiten jugar continuamente con los efectos provocados sobre los lectores, extremando y llevando hasta el límite los recursos más consagrados[27]. Se trata ahora de, recurriendo a los tópicos tradicionalmente utilizados para generar verosimilitud, poner al lector en la difícil tesitura de reinterpretarlos, en un contexto artístico donde dichas nociones no operan. La defensa de la inverosimilitud se efectúa aquí, *en apariencia*, mediante la defensa de la verosimilitud, apelando, en primer lugar, al carácter inverosímil de lo real (*la vida gusta de esas simetrías*) y marcando, además, la distancia con el mundo artístico (*esto no es una novela*), que, por otra parte, debería su inverosimilitud a su condición mimética (*puestas en cualquier novela parecerían truculencias inverosímiles*).

Aunque la posibilidad de la confusión del original con la copia, de la imagen real con la especular, prefigura o anuncia la viabilidad de esta, el arte mimético no tiene cabida alguna en el universo estético sarduyano: "En el rollo, vistas desde muy alto, dos mujeres desnudas y adiposas, con peinados estrambóticos y duros como cascos, se superponían, enmarcadas por los pilares negros de una cama, sobre un edredón bordado. Un espejo redondo, fácil astucia de los amanerados pintores que suscitó el academicismo despótico de los últimos Song, las repetía con detalles excesivos, a tal punto que la pareja real parecía un reflejo difuso de la que, concisa y minúscula, detenía el cobre pu-

[27] "[P]uede suceder que el narrador aproveche el carácter increíble de los hechos para subrayar de una manera lógica –una lógica imperfecta y capciosa, pero que puede ser convincente– que esos hechos son reales: nadie que quiera hacer pasar por reales unos acontecimientos que no lo son ideará una historia increíble: el que los hechos narrados sean increíbles, por lo tanto, demuestra su verdad", Frau, óp. cit., p. 157. Se trata, como vemos, de una suerte de *captatio benevolentiae*, donde, anticipándose a la descreencia lectora, se pretende vencerla (hacer que el lector *crea*). Si como afirma Frau, el recurso resulta de por sí capcioso, la utilización que de él hace Sarduy lo es doblemente, porque después de la fase crédula a que invita nos vemos obligados a pasar, de nuevo, al descreimiento.

lido"[28]. Por más que la imagen artística resulte artificiosa o cargada, no impide tal circunstancia una hipotética superioridad sobre aquella, no es óbice para que se convierta en vehículo de una mayor verdad que las imágenes reales, adquiriendo visos de original la copia y viceversa. Pálido reflejo lo real, por tanto, que se afana por emular al arte[29]. La presencia de espejos en sus novelas, como en el ejemplo anterior, introduce, entre otras, la reflexión sobre el denostado realismo, del cual voluntaria y palmariamente quiso alejarse el cubano[30]. En *Escrito sobre un cuerpo* manifiesta el autor su aspiración antirrealista, un afán este que se concreta, antes y después, en sus novelas:

> Todo [en el realismo], en su vasta gramática, sostenida por la cultura, garantía de su ideología, supone una *realidad* exterior al texto, a la literalidad de la escritura. Esa realidad, que el autor se limitaría a expresar, a traducir, dirigiría los movimientos de la página, su cuerpo, sus lenguajes, la materialidad de la escritura. Los más ingenuos suponen que es la del "mundo que nos rodea", la de los eventos; los más astutos desplazan la falacia para proponernos una entidad imaginaria, algo ficticio, un "mundo fantástico". Pero es lo mismo: realistas puros –socialistas o no– y realistas "mágicos" promulgan y se remiten al mismo mito. Mito enraizado en el saber aristotélico, logocéntrico, en el saber del *origen*, de un algo primitivo y *verdadero* que el autor llevaría al blanco de la página*. A ello corresponde la fetichización de este nuevo aedo, de este demiurgo recuperado por el romanticismo[31].

De ahí que no nos muestren sus espejos el camino; antes delatan la condición vampírica de realidad y personajes, reflejando (o refractando) el tan traído y llevado

---

[28] Severo Sarduy, *Maitreya*, en *Obra completa*, óp. cit., pp. 585-689; la cita corresponde a la p. 639.

[29] Cf. Severo Sarduy, *La simulación*, en *Obras completas*, óp. cit., pp. 1263-1344. Ya en la entrevista con Rodríguez Monegal lo apuntaba: "como es sabido la vida imita al arte", *El arte de narrar. Diálogos*, 2ª ed., Caracas, Monte Ávila Editores, 1977, p. 272.

[30] Cf. Adriana Méndez Rodenas, *Severo Sarduy: el neobarroco de la transgresión*, México D. F., UNAM, 1983. Según la autora, ya en *Gestos*, pero, sobre todo, en *De donde son los cantantes*, prevalece la voluntad sarduyana por evadir el verismo histórico dominante en las novelas de la Revolución. El neobarroco resultará determinante para tal fin. Sin embargo, algunos de sus cuentos de los años 50 no logran escapar de las redes realistas.

[31] Sarduy, *Escrito sobre un cuerpo*, óp. cit., p. 1150. La cita interna remite a Jacques Derrida, *L'écriture et la différence*, Paris, Seuil, 1967.

vacío de su obra; o introducen el puro juego especular, desprovisto de toda trascendencia, ora de cuño hiperrealista ("–He tomado –aseveró sibilina, frente a un espejo y con un peine en la mano– medidas más que realistas"[32]), ora abisal ("Bailaba entre dos espejos, desnudo, detrás del bar"[33]). De ahí también que alberguen estrecha relación con la ampliación de las fronteras de la obra artística y ofrezcan la posibilidad de introducir, al revés, la obra en la obra misma. Recordemos la fascinación de Sarduy ante la introducción del juego especular en *Las Meninas* y el *Quijote*, plasmada en su ensayo *Barroco*; ambas obras, postula, acogen en su interior a la obra entera reflejada: el manuscrito arábigo, de obligada lectura inversa, y el cuadro *Las Meninas*, que es lo que estaría realmente pintando Velázquez, y no a los reyes, como los historiadores del arte siempre sostuvieron[34].

Existen innegables lazos entre lo que hemos presentado en las últimas páginas como indicadores de metaliterariedad en la narrativa sarduyana –la confusión vital-escrituraria, la simulación, el juego especular, entre otros– y el arte Barroco, así como con su recuperación, a manos de los escritores hispanoamericanos, en la segunda mitad del XX. No es accidental que la especularidad metaliteraria floreciera a la sombra del Barroco –en la segunda parte del *Quijote*, sobre todo, y no tanto en la primera–, vinculado como está a las nociones de representación, mascarada, artificialización, simulacro, teatralidad... Espectacularidad, en definitiva. Los trabajos sobre el neobarroquismo de Severo Sarduy inciden precisamente en su condición de artefacto verbal, así como en el papel destacadísimo que adquiere la simulación, en la revisión del *topos* del teatro del mundo –el mundo como teatro, como representación– que acontece en su narrativa. El *ni es cielo ni es azul* barroco se sobredimensiona en Sarduy y, aliñado con el escepticismo de la savia posmodernista (llueve, a qué ne-

[32] Sarduy, *Maitreya*, óp. cit., p. 661.

[33] Sarduy, *Colibrí*, óp. cit., p. 693.

[34] Para la presencia de espejos en las obras sarduyanas, cf. René Prieto, "The Little Man in the Mirror: Reflections on *Maitreya* and *Colibrí*", en Rivero-Potter (ed.), *Between the Self and the Void: Essays in Honor of Severo Sarduy*, óp. cit., pp. 79-99.

garlo, sobre mojado), se convierte en eje vertebrador de una obra como *Colibrí*, en la que el carácter virtual de lo sentido como *real* desarrolla y amplifica la apocalíptica frase que cerraba *Maitreya*: "Adoptaron otros dioses, águilas. Mimaron ritos hasta la idiotez o el hastío. Para demostrar la impermanencia y vacuidad de todo"[35].

La teatralidad como componente esencial de los textos de los escritores neobarrocos (Carpentier, Lezama Lima, Cabrera Infante) deviene algo más que contenido, al transformarse el discurso narrativo sarduyano, por momentos, en auténtico texto dramático[36]. Del teatro tomará Sarduy, además de todos los recursos tendentes a dejar en evidencia la representabilidad y fingimiento del mundo, aquellos otros que procuran la ruptura de los límites tajantes entre la escena y el patio de butacas, quedando casi demolido el cuarto muro o, al menos, lo suficientemente horadado como para que los personajes se asomen al antojo del autor. Las frecuentes apelaciones a un lector representado encuentran certero antecedente en la parábasis de la comedia griega, del mismo modo que la incorporación de diversos tipos de espectadores-lectores, moradores de sendos niveles diegéticos, es deudora de esa corriente de "teatro en el teatro" iniciada a principios del XX por Luigi Pirandello.

[35] Sarduy, *Maitreya*, óp. cit., p. 689. Remitimos al célebre soneto de Bartolomé Leonardo de Argensola, "A una mujer que se afeitaba y estaba hermosa" en el que, a partir de la indagación en el artificio de la belleza femenina, acaba el sujeto poético expresando las dudas acerca de la verdad de lo natural y, por extensión, de todo lo perceptible por los sentidos. Cf. José Manuel Blecua (ed.), *Poesía de la Edad de Oro. II. Barroco*, Madrid, Castalia, 1991, p. 82.

[36] Cf. Guerrero, *La estrategia neobarroca*, óp. cit., p. 34 y ss. Guerrero califica de "expansión metonímica" la propagación de los aspectos teatrales desde la historia misma hasta el discurso, como si aconteciera una suerte de contaminación por contigüidad: "En muchas ocasiones, un decorado será el espacio de los sucesos narrados y, no pocas veces, el narrador nos hablará del espacio *como* de un decorado, pues a los escenarios en que actúan coristas y cantantes, justificados por el contenido de la narración, se suma una imitación estilística de los procedimientos de representación espacial pertenecientes a la escritura de los géneros dramáticos", ib., p. 35. Andrés Sánchez Robayna también recala en el fenómeno de la teatralidad sarduyana: "El texto de Sarduy –radioteatro, poema, novela– está siempre, se diría, como bajo luces de focos: es siempre un texto-escena, un texto que una y otra vez *se muestra a sí mismo*", *La victoria de la representación: lectura de Severo Sarduy*, Valencia, Ediciones Episteme, S. L., 1995, pp. 7-8. Teatralidad, dirá Robayna, "de la escritura misma, universo de la pura representación *escrita*", ib., p. 9.

Sin embargo, la vocación metafictiva en Sarduy hay que rastrearla, antes incluso que en Cervantes o en la pintura barroca, en *La lozana andaluza* (1528), de Francisco Delicado, donde el diálogo del autor representado y los personajes supone una temprana metalepsis en la historia literaria hispánica. La lectura de un ensayo de Rodríguez Feo, publicado en *Orígenes*, sobre la obra de Francisco Delicado, habría supuesto la revelación de un potencial camino que seguir para aquel joven Severo: "Supe enseguida, con esa certeza que sólo se tiene en los inicios, que ese ensayo iba a marcar todo lo que yo escribiera, que el diálogo desigual del autor y sus personajes iba a ser el mío, que allí se mostraba el andamiaje de una ilusión, es decir, de una verdad"[37]. Por paradójico que pueda parecer, piensa Sarduy que es necesario recuperar los orígenes del arte narrativo, como medio para superar la saturación alcanzada por la instancia narrativa en la literatura del siglo XIX. *La lozana andaluza*, seguida del *Quijote*, constituiría un buen ejemplo de este primitivismo narrativo[38].

De donde son los cantantes

La indagación de la cubanidad que promueve Sarduy en *De donde son los cantantes* (México, Joaquín Mortiz, 1967) o la reflexión sobre la imposibilidad de hallar respuesta a la pregunta de la identidad nacional, no resultan en absoluto incompatibles con las técnicas tendentes a conferir autoconsciencia al texto literario. Dicho de otro modo, no existe incompatibilidad entre el sondeo de la esencia de lo cubano ejercido en la novela y su metaliterariedad porque, como venimos sosteniendo, lo metafictivo puede conllevar y conlleva, en no pocas ocasiones, considerable aporte conceptual, especulativo, partiendo, incluso, de realidades sociales o ideológicas concretas. Las reticencias que suscita lo metaliterario –concebido como juego vacuo, literatura dentro de la literatura *y nada más*– han motivado que críticos como González Echevarría subrayaran su concreción y ca-

[37] Severo Sarduy, "Tiempos de Ciclón", *Quimera*, 102 (1991), p. 35.

[38] Cf. Rodríguez Monegal, *El arte de narrar*, óp. cit., pp. 282-283.

rácter referencial, y casi hayan intentado pasar de puntillas por algunos de los aspectos metaficticios[39]. Sin embargo, él mismo, en su análisis, deja entrever esto que defendemos, la compatibilidad de lo uno y lo otro, dada la amplitud y versatilidad del *molde* metaficticio, capaz de adaptarse a los más diversos proyectos, como estamos viendo.

A) La *personajificación* autorial o ficción de autor

La ubicuidad del autor-narrador en *De donde son los cantantes*, presentado como *Yo* en muchas de las escenas dialógicas de la novela, próximas a lo teatral, contribuye a la ambigüedad de los límites y al cuestionamiento de la *realidad* de lo narrado[40]. Recurrimos al neologismo *personajificación* para referirnos a la conversión en personaje de una instancia que, en principio, no tendría que serlo, como es la del autor. No se trata de aquí de una mera y esporádica representación del autor, más o menos explícita, sino de una presencia abrumadora de este en la ficción, llegando a alcanzar realmente la categoría de personaje; la relevancia adquirida por esta representación de la figura autorial o narratorial llama más la atención a la luz de los postulados barthesianos[41]. Lejos de erigirse en garante de la veracidad del discurso, la conversión en personaje de quien tendemos a identificar con el autor –pero que también podría ser, sin más, un narrador que habla de sí en primera persona– vuelve incierta la construcción narrativa[42]. Ese Yo conversa tanto con los personajes como con una figura denominada Lector, introduciendo grandes dosis de ines-

[39] Cf. *La ruta de Severo Sarduy*, óp. cit., pp. IV-V.

[40] Cf. Óscar Montero, *The Name Game: Writing / Fading Writer in* De donde son los cantantes, Chapel Hill, North Carolina Studies in the Romances Languages and Literatures, 1988.

[41] Cf. el apartado "The Autor and the Work of Art is Dead", en Pérez, óp. cit., pp. 11-14.

[42] No vamos a incidir en la bien conocida noción de la "muerte" del autor en el estructuralismo y postestructuralismo. Ni en cómo desde Roland Barthes a Jacques Derrida, pasando por Foucault, se le ha restado importancia a la entidad autorial, como contrapartida al exceso de protagonismo concedido en épocas pretéritas. Cf. Alicia Rivero-Potter, *Autor/Lector: Huidobro, Borges, Fuentes y Sarduy*, Detroit, Wayne State UP, 1991, en concreto el apartado "Del autor inspirado al ausente y el papel del lector", pp. 13-36, que resume la cuestión.

tabilidad en la lectura; como bien viera Roberto González Echevarría, "la presencia del autor entre sus personajes lo condena al mismo destino de éstos, pero de esa forma se cancela la posibilidad de conocimiento a que aspira"[43]. En consonancia con el proyecto sarduyano, litigante con la posibilidad de que el lenguaje dé testimonio del mundo, la novela plantea diversas situaciones que resultan extremadamente artificiosas e irreales, por oposición clara a un hipotético realismo que ostentase voluntad testimonial. Sin embargo, la discrepancia entre el discurso y los hechos no es reivindicada directamente por la instancia narradora suprema, sino que queda de manifiesto gracias a la autoconsciencia de los personajes y demás figuras que toman la palabra. Al contrario, el narrador-autor se empeña, si bien con notable ironía, en subrayar que el suyo es un discurso presuntamente historicista, al que se llega después de la consulta y cotejo de fuentes de diversa procedencia y, sobre todo, de su calidad de testigo ocular. Adelantábamos ya la tendencia de Sarduy a emplear recursos veridicadores, que generan una cierta sensación de factualidad. Entre ellos, la consulta de fuentes ha sido uno de los más recurrentes en la historia literaria, abundantes en los libros de caballerías, de pretendida historicidad, y ampliamente parodiado en el *Quijote*. Insistimos en la resemantización que el procedimiento adquiere, no solo en la obra de Sarduy, sino, de manera generalizada, en el siglo xx, en especial cuando se le superpone el juego del apócrifo. El carácter paródico queda subrayado en el ejemplo que citamos a continuación por la pluralidad hiperbólica de fuentes, así como por el cuestionamiento de la veracidad de algunas de ellas. El mismo Cervantes, en el capítulo V de la segunda parte del *Quijote*, daba un paso más planteando las dudas del traductor con respecto a la fiabilidad de la fuente manejada, tenida por apócrifa. El remedo aquí, si no la parodia, de

[43] Roberto González Echevarría, "Introducción", en Severo Sarduy, *De donde son los cantantes*, ed. a su cargo, Madrid, Cátedra, 1993, pp. 9-83; la cita corresponde a la p. 55. Evidentemente, la inserción de esas figuras en la obra las convierte, de forma automática, en personajes, si bien, de modo ineludible, sigue planeando sobre el lector la reminiscencia del origen; cf. Ana María Barrenechea, "Severo Sarduy o la aventura textual", en *Textos hispanoamericanos de Sarmiento a Sarduy*, Caracas, Monte Ávila, 1978, pp. 221-234, en concreto las pp. 225-226.

las relaciones historiográficas es palmario y la consecuencia, contundente: la versión, la presentación selectiva, es la única posibilidad ante la maraña de puntos de vista:

> INFORMES POSTERIORES identifican a Auxilio y Socorro con dos organistas de la catedral de Santiago de Cuba. El Museo Bacardí conserva en su gabinete de estampas, dos partituras compuestas por ellas y, según toda posibilidad, de sus puños y letras [...]
> Otras noticias menos dignas de crédito –transmitidas por una tradición oral dudosa–, atestiguan que las famosas mujeres que, siguiendo el trayecto de la invasión liberadora, agasajaron la isla en tinglados, o bajo carpas blancas de peregrinos y nómadas, no son otras que las Moritas.
> Grabados de la época, anónimos o firmados por artesanos locales, nos muestran a las Ónticas sobre un fondo de estandartes y cirios.
> Pero si estos episodios no son más que borrones, escritos sobre ellos han quedado los que se suceden entre los últimos días de Cádiz y los primeros de Santiago. Hay un diario de bitácora en el que las Ojos Fijos dan fe de la exaltación que les produjo "la incandescencia del trópico" y hasta se permiten una décima dialogada, sonsa y de justa métrica, sobre los Jardines y Jardinillos de la Reina, un archipiélago de la costa sur de Camagüey.
> Es después del desembarco cuando su historia común se bifurca, o se duplica en un reverso burlón, como si los hechos bailotearan ante sí mismos.
> Seguiremos la versión que va desde los días de gloria coral, en la catedral santiaguera, hasta la desaparición de las organistas en La Habana, víctimas de una nevada[44].

La imbricación del narrador con los personajes, en cuyo nivel se sitúa, además de convertirlo a él mismo en ente de ficción, morador del nivel diegético, desautoriza, a priori, cualquier pretensión de veracidad de su discurso. Este podría ser verídico únicamente en el ámbito de la ficción, en tanto que adecuación a la seudo-realidad de que nos habla, pero no más allá; y esto equivale a no serlo. La presunta identificación, a manos del lector, entre el Yo personaje y el autor, resulta discordante y desestabilizadora y, cuando menos, conduce a la reflexión acerca del cierre tajante de las fronteras y la posibilidad de transgredirlo. De ahí que la instauración de un modo narrativo de es-

[44] Sarduy, *De donde son los cantantes*, óp. cit., pp. 394-395.

tirpe testimonial-notarial, en el que el narrador pretenda *dar testimonio* o *dar fe* de un episodio, resulte a todas luces irónica[45].

Se desprende de lo anterior un problema teórico-práctico: el de la posible identidad del autor de las notas que acompañan al texto con ese personaje (Yo) cuya existencia se vincula al mundo ficcional. De ser efectiva tal equivalencia, se hace necesaria una revisión de las notas a la luz de esa circunstancia; lo que en principio podría parecer paratextual, notas meramente informativas, forma parte también de la ficción, en especial, aquellos segmentos discursivos que se anuncian bajo el marbete de *nota*. Quizá haya que verlas revestidas de un halo paródico, por cuanto repiten irónicamente un modelo de escritura proveniente del ámbito de la erudición, con la peculiaridad de que su contenido, pese al formato, pertenece a la ficción. Aunque la crítica a veces ha considerado el conjunto de notas en *De donde son los cantantes* de manera monolítica, cabría establecer tres grupos distintos. En primer lugar estarían las notas a pie de página[46], mayoritariamente informativas, aunque no siempre ("En esto, y en mucho más, que San Juan me perdone"[47]); algunas de ellas están dedicadas a subrayar intertextualidades, consignando la procedencia del intertexto. En un segundo nivel se sitúan las *notas*, un total de cuatro, integradas en el cuerpo de la obra –una en "Currículum cubense" y tres en "La entrada de Cristo en La Habana"–, que constituyen, en realidad, una prolongación del texto; predomina en ellas el elemento descriptivo, si bien desarrollan igualmente algunas de las acciones presentadas con an-

[45] "Y aquí hay que anotar un hecho, para que quede constancia de él y le valga a su [*autora indulgencia*] plenaria o perpetua paila. Helo aquí: el Redentor señaló uno de aquellos balones. Sabido es que Su débil eran las ascensiones.

"Doy testimonio de que con los pocos pesos que le quedaban y ninguna esperanza de ganar otros, mucho menos en estos castos parajes, Auxilio quiso ofrecérSelo, quizá porque Le había visto nuevas manchas y sabía que tarde o temprano iba a recuperar el regalo. [...]

"Se apagaron las luces. Doy fe de que así terminó el paseíto camagüeyano"; ib., p. 412.

[46] En la edición que manejamos se hace la llamada con números volados; en la de González Echevarría se marcan con un asterisco.

[47] Ib., p. 392.

terioridad. Por último, la nota final, doblemente marginal, por estar ya fuera de la novela, adopta la forma del comentario crítico a la obra precedente, en una suerte de *postfacio autoriis* que procura ofrecer las claves para la interpretación de la novela. Asimismo, como colofón a nota y obra, el autor, en primera persona, siguiendo uno de los tópicos de la retórica, se excusa por su incapacidad para hacer lo que ya ha hecho, negando al tiempo la existencia de disculpa, en lo que constituye una irónica palinodia de la palinodia que, en cualquier caso, termina respaldando la *retractio*: "Entre sus figuras constantes, a lo largo de los siglos, la Retórica ha catalogado la *excusatio propter infirmitatem*, esa confesión de modestia, de incapacidad ante el tema a tratar, que debe preceder todo discurso. No la utilizo aquí (aunque esta denegación sea una de sus formas): la impertinencia de las páginas que preceden la declaran por mí, de sobra"[48].

Tal y como destaca González Echevarría, es cierto que estas acotaciones sugieren la existencia de un compilador o editor que adereza el texto o lo comenta; inciden, además, en el carácter textual de lo anotado, por ser ese el marco natural para las notas. Sin embargo, la naturaleza diversa de cada una de las tres categorías subrayadas nos permite establecer esta división que, mal que bien, podría remitir a sendas figuras: editor para las primeras, narrador para las segundas y autor para la nota final. Las tres, sin embargo, se entremezclan en *De donde son los cantantes*, siendo impracticable el deslinde[49]. Si a eso unimos la difícil atribución unívoca y precisa de referente para el pronombre de primera persona, dado su valor deíctico –subyace siempre la duda de qué queremos decir cuando decimos *yo*–, el resultado es lo suficientemente caótico como para perturbar una lectura que pretendiera regirse por los parámetros tradicionales.

[48] Ib., p. 423.

[49] La afirmación de Ana María Barrenechea de que en la novela *todo ha perdido su identidad*, se hace extensiva al caso presente, que se complicará aún más, en la parte "La Dolores Rondón" con la aparición de los dos narradores: "Es imposible identificar las personas, los lugares, las acciones: o chocan opuestamente entre sí, o se imbrican, o se metamorfosean, o se multiplican, o aparecen y desaparecen, o conforman híbridos monstruosos, y acaban por ser máscaras de la nada, seres huecos, historias inanes", Barrenechea, "Severo Sarduy o la aventura textual", art. cit., p. 224.

B) La ficción de lector: del hecho al dicho

La presencia en la novela de una entidad a la que se denomina *Lector*, a pesar de gozar prácticamente del estatus de personaje, no puede menos que proyectarse sobre el mundo extraliterario e implicar, de algún modo, al lector real. Como venimos constatando, la convención de incluir a ese personaje Lector en las obras literarias, además de contribuir a la expansión del espacio narrativo, conlleva la plasmación de una actitud o consideración por parte del autor con respecto a sus lectores, que puede aparecer expresada en sentido recto o a contrario sensu, gracias al distanciamiento irónico. La impaciencia de ese personaje lector, ansioso de hechos, irrumpe en una conversación entre autor y personajes en la que discuten acerca de distintas versiones de un mismo acontecimiento. La petición de hechos por su parte, frente a las simples palabras, que no le interesan, constituye una escena grotesca, por cuanto ese lector es el menos adecuado para acercarse a unas páginas en las que las palabras son las auténticas protagonistas, en claro detrimento de las acciones:

> El General –¡Por la Covadonga, eso es ya demasiado! Miente usted: nunca he faltado a mis deberes conyugales. Cumplo con eficacia y esmero dos veces por semana, lunes y jueves, para más detalles.
> Yo –Eso dice él. Lo cierto es que la Generala...
> El Lector (*cada vez más hipotético*) de estas páginas –Bueno, pónganse de acuerdo: una versión o la otra. Lo que yo quiero son hechos. Sí, hechos, acción, desarrollo, mensaje, en suma. ¡Mensaje lírico![50]

Una reivindicación como esta resulta tanto más irrisoria cuando es precisamente la versión uno de los pilares de la estética sarduyana, pues la pluralidad de modos de referir un mismo acontecimiento conduce al replanteamiento de la situación misma, a la pregunta acerca de su real existencia. La alta competencia exigida al lector sarduyano está fuera de toda duda y ha sido vista como una de

[50] Sarduy, *De donde son los cantantes*, óp. cit., p. 354. Una vez más, Sarduy no pierde ocasión para teorizar, así sea de modo indirecto, sobre su concepción del hecho literario. La obra lleva en sí misma las claves interpretativas que el lector tendrá que saber descifrar.

las causas de su condición de escritor minoritario[51]. Si para Juan Goytisolo, el lector es invitado a una "perpetua fiesta de la inteligencia"[52], para René Prieto el objeto último de los textos de Sarduy es "incitar el deseo de un lector que desarme, revele y posea esa verdad que tan eróticamente se insinúa en el relato"[53]. Ante este tipo de exigencias, la representación del lector del ejemplo anterior ha de ser entendida como mofa evidente y sarcástica de un lector nada modélico del que el auténtico lector de Sarduy sabrá distanciarse[54]. Desde el punto de vista artístico, es evidente que es esa variedad de posibilidades en cuanto a la composición lo que suscita el interés del autor, como lo revela la proliferación de *versiones* en la obra, construcciones lingüísticas diferentes en torno a un mismo acontecer: "Trama, desarrollo, desenlace, contenido ideológico, coherencia significativa, análisis psicológico, reconstrucción realista: todo ello está lejos de ser lo esencial de su obra"[55]. Tan lejos está que no es infrecuente que el narrador ponga de relieve su incapacidad para la pintura de ambientes, por desconocer algún dato determinante de la escena: "Si iba vestida como para recibir a los embajadores de las provincias en el Jardín de los Ming; si llevaba un slack negro y una guayabera de hilo, como de costumbre, o si simple y llanamente estaba tal y como su madre, de un solo pujo, la concibió en un entreacto de la Ópera, eso no se sabe"[56]. Este modo de proceder marca distancias con el natural de un narrador tradicional omnisciente, que pasaría por alto la circunstancia, dando una descripción de la situación, si no real, sí verosímil. Con esa llamada de atención sobre el hecho de que no cuenta aquello que no conoce, el narrador se alinea falazmente con un discurso de tipo historicis-

---

[51] Cf. Julio Ortega, "El mejor escritor de la lengua aunque sea el menos leído", *El Diario de Caracas, Bajo Palabra* (18/07/1993), p. 1.

[52] Juan Goytisolo, "Severo Sarduy", *Quimera*, 102 (1991), p. 28.

[53] René Prieto, "La persistencia del deseo: *Colibrí* de Severo Sarduy", *Revista Iberoamericana*, 154 (1991), pp. 317-326; la cita corresponde a la p. 317.

[54] Para el análisis del papel del lector, así como el del autor, cf. el capítulo que Rivero-Potter dedica a Sarduy en *Autor/Lector: Huidobro, Borges, Fuentes y Sarduy*, óp. cit., pp. 100-136.

[55] Sucre, art. cit., p. 1731.

[56] Sarduy, *De donde son los cantantes*, óp. cit., p. 337.

ta y veraz, alejándose de la narrativa realista; pero el lector, que ha tomado consciencia de que esta es tan solo una de las posibilidades técnicas con las que el autor experimenta, percibe sin problemas la ironía. Los entresijos del procedimiento descriptivo quedan al descubierto, asistiendo los lectores al proceso de *dénudation* mediante el cual resulta reforzada, a la vez que se muestra –o se refuerza justamente a raíz de la exhibición–, la literariedad del mismo[57].

Esta fingida actitud de adecuación de lo narrado a *lo acontecido* contrasta con otra, con la que se entremezcla sin mayor problema, como es la de la omnisciencia. No se trata, sin embargo, de una narración con un punto de vista omnisciente tradicional, porque, yendo más allá de esta, el discurso mismo, en boca de uno de los personajes, llama la atención sobre dicha circunstancia:

> El paso del mirón, y mucho más si es gallego, no necesita pie de grabado.
> Yo tú, querida Flor, ya me hubiera dado cuenta de que es Él quien se acerca, y en lugar de estar allí, en tu baño de vapor, pesándote, tomando vinagre y lavándote los ojos con sal, ya le hubiera pasado cerrojo al camerino. Así como estás vas a durar casta y pura lo que dura un merengue en la puerta de una iglesia.
> Auxilio y Socorro (*que juegan a las canastas en el pasillo, vestidas ya para el número de las amazonas*): ¡Vaya! Lo único que faltaba: ¡el escritor Dios, el que lo ve todo y lo sabe todo antes que nadie, el que da consejos y mete la nariz en todas partes menos donde debe!
> Bueno, pues como iba diciendo cuando me interrumpieron las Llenas de Gracia, el Mirón camina siempre en diagonal y aparece en forma de tajada[58].

La autoconsciencia de los personajes en la novela adopta una forma peculiar, tal y como lo deja entrever el ejemplo precedente, puesto que esta suele estar vinculada más al discurso que al cuestionamiento o la reflexión de su

[57] Ya vimos cómo para Tomachevski se deja entrever el artificio de un procedimiento literario (*dénudation*) cuando se utiliza fuera del contexto habitual. La relación con el *laying bare* ('dejar al descubierto', 'desnudar') preconizado por los teóricos de la metaficción fue también subrayada en la primera parte de este trabajo. Gustavo Guerrero ha analizado el modo en que Sarduy realiza la *dénudation* del dispositivo realista de la descripción; cf. *La estrategia neobarroca*, óp. cit., pp. 61-73.

[58] Sarduy, *De donde son los cantantes*, óp. cit., pp. 341-342.

modo de existir como entes de ficción, aunque tampoco faltan las consideraciones en torno a ello. Esa preocupación discursiva de los personajes –que es también metadiscursiva, pues qué otra cosa son ellos mismos sino lenguaje– se manifiesta repetidamente en la obra, como si estos fueran espectadores (auditores o lectores) del narrar en el momento de su creación[59]. Por otro lado, los comentarios de los protagonistas sobre sus propias acciones, lejos de plantear problemas de índole existencial, se circunscriben a un ámbito mucho más intrascendente en apariencia: opinan y manifiestan sus preferencias sin que eso conlleve un replanteamiento de su estatus ontológico, mostrándose críticos, sin más, con lo narrado:

> –¿Pero, por qué el general no se quita la casaca y se acabó?
> Oigan la pregunta que hace Socorro. Únicamente ella.
> Yo: Hija mía, ¿no ves que si el general se quita sus quincallas sería como el pájaro pintor de Lacan que se quita sus plumas? Como una cebra que se quita sus rayas negras para hacer con ellas un Vasarely.
> Socorro: Yo lo que quiero es que acaben de sacar a Auxilio de este enredo.
> Yo: Ya saldrá de él. Ya volverá a su casa, modosa, presumida, casta.
> Socorro: ¡Oigan eso! ¡Tres adjetivos de un golpe! En mi tiempo no era así. A dónde va la joven literatura...
> Yo: Sí, querida, tres adjetivos seguidos, pero muy bien puestos. Así es que traga y cállate.
> Socorro: Yo no tengo sentido de la digresión, así es que rápido: ¿qué pasó con mi amiguita?[60]

Pero las repercusiones narrativas, a todos los efectos, son similares: anulación de fronteras entre los distintos niveles narrativos, extrañamiento del lector, etc. Con esta intervención, además, Socorro se sitúa del lado del hipotético Lector, demandando intriga en lugar de devaneo discursivo, en una novela, pese a ellos, protagonizada en realidad por la divagación y la experimentación lingüísti-

[59] Es una de las peculiaridades que caracteriza a los personajes sarduyanos: su condición de críticos con respecto al texto del que forman parte, más que por tener acceso a su lectura, por una suerte de metalepsis que los capacita para oír el texto en su misma construcción. El carácter teatral de *De donde son los cantantes* facilita dichas intromisiones.

[60] Ib., p. 335.

ca. Los problemas de teoría literaria aparecen, así, en boca de los actantes, incorporados como *tema* en la novela.

La ampliación del espacio novelístico hacia el receptor se produce no solo mediante la figura del Lector, sino también con la utilización de la segunda persona del plural, ambigua, porque puede estar dirigida tanto a los personajes con los que el autor dialoga y que lo acompañan en su periplo como a una hipotética pluralidad de lectores:

> ¿Huelen? Sí, es el tufillo: arroz cantonés con soja, salsa negra. Hay algo más: orina de perro (es temprano); más: té. Sí, como habíais previsto, estamos en el barrio chino.
> El Lector: Pero, ¿y ese disco de Marlene?
> Yo: Bueno, querido, no todo puede ser coherente en la vida. Un poco de desorden en el orden, ¿no? No van a pedirme que aquí en la calle Zanja, junto al Pacífico (sí, donde come Hemingway), en esta ciudad donde hay una destilería, un billar, una puta y un marinero en cada esquina les disponga un "ensemble" chino con pelos y señales. Haré lo que pueda[61].

La posible confusión en lo que respecta a la identidad de los destinatarios del apóstrofe anterior, se desambigua en otros casos, con menciones explícitas al texto en su más pura materialidad, quedando más o menos claro que es al colectivo lector al que se dirige el autor-narrador: "Avanza con un redoble de tambores y címbalos; retrocede y aparecen la Reina de las Grullas (¿la reconocen?, ¿adivinan quién es? Mírenla bien y sabrán –respuesta tres líneas más abajo–) y la Reina de los Halcones (que en la leyenda es un Rey, pero la metamorfosis no da para tanto). Pues sí, como han adivinado, la *Chong* y la *Si-Yuen*"[62]. El conocimiento que el texto demuestra tener de sí se manifiesta no solo mediante la autocita, sino también, como en esta secuencia, gracias a la remisión a partes concretas del mismo. La espacialidad textual cobra, por lo tanto, excepcional relevancia, dotando a la obra de un volumen consonante al que genera la mezcla de los estratos ficcionales. La novela, autística, como toda obra metaliteraria, se vuelve perennemente sobre sí, sobre el lenguaje de que está compuesta: "La cita explícita, la intromisión de la inmensa mano del autor en el espacio titiritesco del texto no es el único recurso. Más frecuentemente, a medida que la novela desenvuelve su

[61] Ib., p. 339.

[62] Ib., p. 355.

flexible cuerpo de cobre, de cobra, es la cita sin comillas, la repetición de un fragmento (unas líneas a veces) que citado fuera de contexto parece (es) nuevo y viejo"[63].

C) El orden del discurso y el gobierno de la palabra

La tercera parte, "La Dolores Rondón", es, acaso, la más metaliteraria del libro; gozan en ella los personajes de una autoconsciencia extrema, hasta el punto de pretender amoldar sus acciones al discurso preexistente; además, la presencia de los dos narradores, con sus continuas reflexiones metalingüísticas, redunda en el carácter metaficTivo, confiriendo al texto un alto valor autorreferencial.

El poema de Dolores Rondón, que funciona como epitafio sobre su propia tumba, vertebra y organiza la distribución discursiva del capítulo. Desgajados los versos de la décima, constituyen sendos títulos para los diez subapartados en que se divide esta tercera parte:

> Aquí Dolores Rondón
> finalizó su carrera,
> ven mortal y considera
> las grandezas cu[a]les son.
> El orgullo y presunción,
> la grandeza y el poder,
> todo llega a fenecer.
> Y sólo se inmortaliza
> el mal que se economiza
> y el bien que se puede hacer[64].

El autor-narrador que anteriormente llevaba la voz desaparece, cediendo la palabra a los dos narradores en un capítulo que, paradójicamente, no es narrativo, sino que está construido de forma dramática. Los dos narradores, por lo tanto, no narran en absoluto, sino que, cual *dramatis personae*, ejecutan su papel y comparten escena con el resto de *máscaras*. Realmente es el poema el que toma las riendas del discurso, el auténtico generador y configurador del texto literario, el que impone su propio *tempo*: "Pero dejemos la palabra a los dos narradores. Que ellos nos

[63] Emir Rodríguez Monegal, "Sarduy: las metamorfosis del texto", en Sarduy, *Obra completa*, óp. cit., pp. 1734-1750; la cita corresponde a la p. 1737.

[64] Sarduy, *De donde son los cantantes*, óp. cit., p. 359.

presenten la vida de Dolores Rondón. No lo harán en el orden cronológico, sino en el del poema, que es, después de todo, el verdadero"[65]. Alguno de los personajes –Mortal Pérez– toma incluso el nombre de uno de sus adjetivos (v. 3), siendo evidente que es la escritura la que origina todo lo creado. Ese texto inicial, la décima-epitafio, se convertirá en auténtica cárcel de cuyos designios los personajes no podrán evadirse; de ahí la abocación a la muerte: "Se va, se va para que el poema sea cumplido, para que, como te decía, el destino exista, el vomitivo sea útil"[66]; "Dolores va a morir, quizá está ya muriendo para que el poema se cumpla"[67]. De ahí, también, su triunfo: "Si sale electo concejal, lo que por supuesto ocurrirá, para que el poema se vaya cumpliendo paso a paso (cosa que ya comienza a aburrirnos), y sin tropiezos (por lo cual le suplico termine este verso ahora mismo)"[68]. Cada uno de los versos se convierte en presencia omnímoda, eco constante en la memoria de los personajes: "El crimen famoso, el fratricidio de que usted habla, a pesar de haber sido el tema del verso número dos y que estamos en el tres, no ha tenido lugar aún"[69]. De hecho, el poema deviene sendero por el que transitan los personajes, perceptible en su propia materialidad, porque cada palabra es una estación en el camino hacia el desenlace dramático: "¡Ya estamos en el último verso! Hay que atrapar todos los temas, atarlos y desatarlos, coserlos, emparejarlos, mezclarlos, deslizarlos unos sobre los otros, con melódicos sonidos, tripas llenas de viento"[70]. Es ostensible

[65] Ib., p. 359. En su excelente trabajo, Gustavo Guerrero desentraña, a la luz de los postulados genettianos, las relaciones entre el tiempo de la historia y el tiempo del relato (orden, duración y frecuencia) en las novelas sarduyanas. Con muy buen tino se pregunta, antes de abordar el estudio del orden de "La Dolores Rondón", por la pertinencia de tal labor, lo cual no le impedirá realizarla; cf. *La estrategia neobarroca*, óp. cit., p. 80 y ss. Consideramos que, en efecto, carece de sentido aplicar estos parámetros de análisis a una obra que pretende develar el artificio narrativo extremando tales estrategias; no es inocente, en absoluto, la mención a la disparidad entre el orden de la historia y el del relato, así como la declaración de la supremacía del segundo sobre el primero.

[66] Sarduy, *De donde son los cantantes*, óp. cit., p. 362.

[67] Ib., p. 362.

[68] Ib., p. 366.

[69] Ib., p. 366.

[70] Ib., p. 377.

en esta parte la parodia de la tragedia griega, por la presencia de ese fátum al que los personajes no pueden sustraerse; el mismo Sarduy lo subraya en la nota preliminar a la edición francesa. La escritura del destino –el *todo estaba escrito*– se torna aquí literal, pues escrita sobre la piedra, predeterminada, está la derrota que habrá de seguir la Dolores en su periplo vital.

Con la irrupción en escena de los dos narradores *telquelianos*, como González Echevarría los ha denominado, y la especulación en torno al lenguaje, la escritura y el hecho literario, se instala en la obra un metadiscurso que indaga las oquedades lingüísticas y el valor de las palabras, así como los menesteres escriturarios y sus posibilidades expresivas:

> Narrador Uno (*corifeo de vocecilla chillona, ácida*): ¡Ah sí, ponerse a escribir otra vez, qué vomitivo! ¡Como si todo esto sirviera para algo, como si todo esto fuera a entrar en alguna cabezota, a entretener a alguno de los lectores babosos, ovillados en sus poltronas, frente al sopón soporífero de cada día!
> Narrador Dos (*corifeo sentencioso, grave, de voz engolada*): Pues sí, descifra o revienta: todo sirve, todo es definitivo, todo vuelve al todo, es decir a la nada, nada es todo (*se raspa la garganta*)... con ese juego de palabras quiero decir que tu vomitivo es muy útil, útil porque vomitivo, en fin, con palabras se modifican las cosas, los comportamientos, el comportamiento de las (*se detiene en seco, da un coturnazo contra el suelo*).
> Narrador Uno (*muy atiplado*): Comportamiento, futuro, modificar: palabras cojas. No me hagas reír que tengo el labio partido. Tú tienes un perro sarnoso, sarnoso digo por ejemplo, pues bien, tú coges el perro, que es la palabra, le echas encima un cubo de agua hirviendo, que es el sentido justo de la palabra. ¿Qué hace el perro? ¿Qué hace la palabra? Conque ésas tenemos: perro-palabra, agua-sentido: he aquí las cuatro partes. ¡A cogerlas! ¿Quién le pone el rabo al burro? He aquí el resumen de mi metáfora: palabras cojas para realidades cojas que obedecen a un plan cojo trazado por un mono cojo[71].

Aunque la palabra dimana de ellos (y en torno a ellos), existe una fractura palmaria, con respecto a la figura tradicional del narrador, pues los personajes y la historia parecen tener existencia autónoma. Tal simulación, así perdamos a ratos la noción de que lo es, invita a pensar que ambos gestionan tan solo lo ya hecho, una situación que les viene dada; sus comentarios acerca de la distancia en-

[71] Ib., p. 360.

tre la voluntad de los personajes y lo que efectivamente les acontecerá los desautoriza como demiurgos: la anomia en ese sentido es general y, de ostentar alguien el poder, queda claro que es el designio versal y lingüístico el que rige el devenir de las acciones. El ejercicio retórico entonces, autorreflexivo y pendenciero, lo inunda todo: "En él [Sarduy] la retórica pasa de la decoración a lo esencial, o juega dialécticamente entre estos dos polos; es máscara (maquillaje) y rostro a la vez. Y por ello mismo nos introduce en otro tipo de ambigüedad (que es, por lo demás, el verdadero signo de su novela): plenitud verbal y a la vez parodia verbal, esta ambivalencia de su retórica comunica a la narración su único sentido: el de ser pura ficción, pura invención de la palabra que no quiere mostrarse como realidad, o como expresión de su propia energía"[72].

La autoconsciencia de los personajes alcanza niveles extremos, al punto de que llegan a corregir a los narradores, no ya solo por la inadecuación del discurso con la realidad, sino también por la impropiedad del mismo, precisando los términos y añadiendo matices semánticos; a la vez, realizan observaciones de orden estilístico y literario e incluso relativas a la teoría del lenguaje. La *emmendatio* a los narradores no deja de desconcertar, desde el momento en que no solamente se cuestiona su labor documentativa, sino que también se pone en solfa su competencia lingüístico-literaria. La infalibilidad del narrador omnisciente, a estas alturas, es poco menos que una reminiscencia:

> Auxilio: Error número tres, concerniente al enunciado del insulto y a la propiedad en el empleo de las palabras, que cada una, como es sabido, tiene su acepción propia –lo que excluye toda sinonimia– y ésta no es variante ni transferible.
> Socorro: En efecto, no se trata de un fratricidio, puesto que ningún parentesco nos liga a la que usted cree trucidada, no lo hemos perpetrado sino que seremos simplemente los "autores intelectuales", y, por otra parte, los adjetivos horripilante, innoble, pertenecen a una estética pasada... pero no entremos en los detalles.
> Auxilio (*anunciador, ángel del apocalipsis con un saxo tenor, enredado en cintajos, aureolado, descalzo sobre una espada*): Y por último, el cuarto error, el menos perdonable, concerniente a la cualidad espiral del tiempo del ser.

[72] Sucre, art. cit., pp. 1731-1732.

> CLEMENCIA: El crimen famoso, el fratricidio de que usted habla, a pesar de haber sido el tema del verso número dos y que estamos en el tres, no ha tenido lugar aún. Sería una simpleza el considerar que el orden numérico corresponde al argumental; es decir, que nosotros aún no hemos revelado nada, que el senador al cual será ligado el destino de Dolores aún no ha aparecido, puesto que en este mitin anuncia su aspiración a concejal[73].

La obligada destrucción de la trama y del argumento organizados lógicamente, primando el *ordo artificialis* impuesto por el poema, es una de las lecciones literarias que los tres travestis dan a los narradores. La superioridad que ostentan ante ellos reside, como demuestra el fragmento anterior, en la consciencia adquirida de la *cualidad espiral del tiempo del ser*. La repetición de las acciones (o, mejor, su enunciación), las simetrías, la anticipación de las consecuencias a las causas son solidarias de las necesidades estructurales del texto de ficción. *Toda repetición* –dirá Socorro metamorfoseada en repostera– *es retórica*; añadamos que, de por sí, toda escritura lo es, si bien en Sarduy, de modo hialino, "la retórica se hace evidente y se muestra en forma descarada"[74].

Pero no son los narradores bisoños en estas lides: juegan a serlo y no serlo, en infinita metamorfosis. Demuestran conocer el oficio cuando manifiestan que es preciso desaparecer de escena, muy al contrario de lo que realmente sucede, dejando solos a los personajes: "hemos ocupado todo el verso anterior con nuestras habladurías dejándolos de lado, pero como ellos son el tema esencial del poema tenemos que borrarnos"[75]. Sin embargo, lo prescrito en un momento dado deja de estar operativo en otro lugar de un texto que va y viene, mostrando una pluralidad de opciones narrativas, con clara vocación holística: "No hay tales metamorfosis del 'protagonista', o de sus acólitos; hay sólo metamorfosis del texto: un texto que se vuelve sobre sí mismo (como una cobra) para citarse, criticarse, parodiarse, morderse su propia cola, formando una estructura perfectamente circular en cuyo centro sólo es advertible la ausencia de sujeto. Las

[73] Sarduy, *De donde son los cantantes*, óp. cit., pp. 365-366.

[74] Barrenechea, "Severo Sarduy o la aventura textual", art. cit., p. 224.

[75] Sarduy, *De donde son los cantantes*, óp. cit., p. 367.

máscaras de que se vale el protagonista [...] son apenas eso: representación de una representación de una representación que sólo existe a nivel del discurso"[76].

D) La falacia de la interpretación

La posible remisión de la obra a un referente externo, del cual no parece prescindir totalmente Sarduy, si hemos de atender a la nota final y a sus declaraciones sobre el libro, no es baladí en *De donde son los cantantes*. Ya Ana María Barrenechea subrayaba la incongruencia subyacente en el hecho de construir una novela que pretende cortar amarras entre la escritura y lo real, pero que, a la vez, establece un correlato entre el exterior y la ficción misma. La potencial identidad entre cada una de las partes de la novela y esas tres culturas integrantes de la esencia cubana desconcierta en extremo, hasta hacernos dudar de la pertinencia de entender lo dicho en sentido recto: "La nota final inserta en el libro puede ser un nuevo juego y una nueva trampa del autor. [...] Pero ya no puede interpretarse como trampa o juego la actitud de Sarduy fuera de la novela, cuando adopta la posición de escritor doblado de crítico y comenta con toda seriedad las intenciones que lo guiaron al escribirla"[77]. Dentro de la obra, la escena de Socorro desentrañando el tapiz en busca de un sentido añadido, se deja leer como representación en abismo de lo que sucede con la obra literaria: tanto si se desmenuza para hallar el origen del significado como si se pretende mirar por el envés se destroza la obra, sin que nada se encuentre, aparte de hilachos, borrones, palabras:

> (Socorro indagaba el sentido de la tela. La descosió del forro por ver si ocultaba mensaje escrito; no halló más que el reverso deshilachado de platos y cabezas: islas de nudos, puntadas negras. La cicatriz de las costuras trazaba en la lona otro banquete que era como una burla del visible, desvaído y terroso. El plato de granadas era un remiendo verdinegro; los comensales títeres bizcos. Junto a la bordura una mano zurda señalaba un retazo estriado, desprendido del resto.
> Socorro recosió el tapiz, llorosa, pinchándose los dedos.)[78]

[76] Rodríguez Monegal, "Sarduy: las metamorfosis del texto", art. cit., p. 1737.

[77] Barrenechea, "Severo Sarduy o la aventura textual", art. cit., p. 233.

[78] Sarduy, *De donde son los cantantes*, óp. cit., p. 386.

La progresiva desmembración de la tela, a manos de la monjita y los bordadores, hasta que una parte acaba en la basura o como cubrecamas, apunta a la impertinencia de interpretaciones parciales y fragmentarias, con las que se corre el riesgo de desarticular la obra de arte. Sin embargo, todo ejercicio crítico, incluido este, suele abundar en ese tipo de acercamiento, del que resulta arduo prescindir para potenciar así una explicación integral; pero hasta el autor atenta contra estos preceptos, postulados, mas no cumplidos, en cuanto existe remisión del texto a otro lugar, en tanto se actualiza otra realidad que la puramente textual y es posible entrever algo más que vacío tras la palabra.

La parodia del simbolismo, incluso de algunas de las convenciones literarias tendentes a ofrecer una visión metafórica del mundo, se presenta en la obra incisivamente con la materialización en la seudo-realidad de lo que, en principio, no parece sino figurado: "Así es que, vistos desde arriba, desde un espejo imaginario que podemos situar por ejemplo encima de la contadora del Self-Service (y que por cierto está allí y sirve para ver si alguien se lleva los cubiertos o se esconde al pasar una galletica de chocolate en el bolsillo), el conjunto es un trébol gigante de cuatro hojas, o un animal de cuatro cabezas que miran hacia los cuatro puntos cardinales, o un signo yoruba de los cuatro caminos"[79]. La archimboldesca concreción de lo metafórico en real, además de desacralizar el fenómeno artístico, por la abismal distancia entre la literariedad de la imagen y la pedestre finalidad del espejo *literal*, supone una llamada

[79] Ib., p. 336. Las expectativas del autor con respecto al lector, como es lógico, son elevadas; a una lectura activa, que rellene huecos y elipsis se le suma la proscripción de la búsqueda de cualquier simbología: "En las ficciones de Sarduy, el lector no debe buscar símbolos escondidos bajo la superficie textual sino examinar las relaciones móviles del lenguaje y de la estructura novelística", Alicia Rivero-Potter, "Autor, narrador y lector en Severo Sarduy: *Cobra*, *Colibrí*", *Symposium*, 3 (1987), pp. 227-239; la cita corresponde a la p. 229. Existe un tira y afloja constante: de un lado, la prohibición más o menos explícita; de otro, la natural tendencia de los lectores a reinterpretar en función de sus parámetros culturales. En ese sentido, resultan relevantes las declaraciones que el autor ha hecho sobre su obra, en entrevistas y ensayos, que, lejos de arrojar luz sobre su obra de ficción, contribuyen, con frecuencia, a complicar la lectura. ¿Constituye ese autor, acaso, un personaje escindido de su obra, auténtico antagonista que entorpece más que colabora con el lector?

de atención sobre el artificio literario, dejando entrever el andamiaje novelesco y proporcionando una de las claves de la obra: la de que *todo acontecer es gratuito*[80].

La publicación de *De donde son los cantantes*, en 1967, año crucial para la narrativa del *boom*, obliga a meditar la relación de Sarduy con sus coetáneos, con respecto a los cuales no existe tanto una diferencia de edad (tan solo diez años lo separan de García Márquez y uno de Vargas Llosa) como de afrontamiento del hecho literario. Esta circunstancia lo vincula a Salvador Elizondo, como él, *escritor escriturario*, un tanto al margen de la vorágine totalizadora de los del *boom*: "En esto, como en tanto más, la obra de Sarduy surge dialécticamente de la novelística del Boom. La relación es dialéctica porque, aunque *De donde son los cantantes* es contemporánea de *Cien años de soledad*, *La muerte de Artemio Cruz*, *La ciudad y los perros*, *Tres tristes tigres* y hasta *Rayuela*, es, desde que aparece, ya 'lo que viene después'. Si muchas de estas novelas fueron 'novelas totales', *De donde son los cantantes* será la 'anti-novela total'. Su discrepancia con las obras de García Márquez, Fuentes, Vargas Llosa y Julio Cortázar tiene como punto de separación justamente la noción de identidad que hace posible el proyecto totalizador de esos autores y que está integrada a la estética de esas obras"[81]. Más que con discrepancias, nos topamos con una constante pretensión de desvelamiento de las estructuras y resortes, no solo de la propia obra, que también, sino incluso de la de esos escritores contemporáneos[82]. En

[80] Barrenechea, "Severo Sarduy o la aventura textual", art. cit., pp. 223-224. La contraposición entre los sintagmas *por ejemplo* y *por cierto*, equiparados en el texto, induce a un continuo escepticismo, al cobrar consciencia el lector de la falla entre el lenguaje y la realidad representada, con independencia de que esta sea real o ficticia, es decir, que se trate o no de una seudo-realidad.

[81] Roberto González Echevarría, "Plumas, sí: *De donde son los cantantes* y Cuba", en Sarduy, *Obra completa*, óp. cit., pp. 1582-1604; la cita corresponde a la p. 1596.

[82] "[E]n gran medida su mayor empeño será poner de manifiesto los mecanismos literarios que subyacen a esas obras. Mientras que la crítica en español se asustaba ante el experimentalismo de las obras del *Boom*, Sarduy las sometía a un examen que revelaba sus convencionalismos", González Echevarría, *La ruta de Severo Sarduy*, óp. cit., p. 98. La *deslectura* del *boom* acontece, según el citado crítico, mediante la contradicción o la búsqueda de soluciones alternativas a las allí halladas: frente la saga familiar, como eje de la obra, la familia es desplazada en *De donde son los cantantes*, siendo distintos los vínculos que confieren cohesión a la

este sentido, ese dejar al descubierto supone un acicate para la consciencia lectora, cuya mirada realizará un viaje de ida y vuelta (hacia esas obras y, de nuevo, a la que tiene en sus manos), si bien no hay riesgos de adocenamiento o de *creer estar viendo un vivir* en las obras sarduyanas de que aquí nos ocupamos, habida cuenta de su radical artificiosidad. En cualquier caso, la crítica está implícita en la ficción de Sarduy y la respuesta es su propia práctica literaria, propensa a la búsqueda de otras soluciones; *hechos y no palabras*, aunque los hechos aquí sean verbales[83].

Cobra

Más ardua aún que la de *De donde son los cantantes* es la lectura de *Cobra* (Buenos Aires, Sudamericana, 1972), pues en ella la exuberancia lingüística, las mutaciones constantes, intensificadas con respecto a la novela anterior, dificultan seriamente la *inteligibilidad*: "Como Macedonio Fernández, Sarduy nos obliga a preguntarnos por qué, si hay cambios y transformaciones, no hay movimiento ni progreso. La respuesta nos la da la filiación de Sarduy al teatro y la narrativa del absurdo. Allí forma y contenido son uno; la técnica es parte integral del significado o de la ausencia de significado. Mientras tanto, un humorismo omnipresente corroe todo sistema posible de valores, contagiando a éstos a cada paso con lo incongruo, lo caótico y lo insensato.

obra, los que aglutinan a estos proteicos personajes (ib., pp. 100-101). La circunstancia misma de la metamorfosis podría ser vista como remedo de la saga, en la que, de facto, los personajes son, con leves modificaciones, siempre los mismos.

[83] Cervantes fue magistral en esto de ofrecer alternativas a planteamientos narrativos con los que discrepaba. A la respuesta explícita, puesta en boca de los personajes, con sus comentarios críticos en los celebérrimos pasajes del escrutinio de la biblioteca o de la conversación del cura y el canónigo toledano, entre otros, hay que añadir aquellos en los que el genial autor se posiciona con el ejemplo. Así, siendo Cervantes en su preceptiva novelística –explicitada tan solo en su obra de ficción– fiero enemigo de lo inverosímil, procurará resolver de forma *natural*, sin recurrir a elementos mágicos, los diferentes casos de amores cruzados en la primera parte del *Quijote*. Si la venta es el equivalente del palacio de Felicia de *La Diana* de Jorge de Montemayor, lo es de un modo diverso, pues no hay allí agua que solucione los conflictos. En Sarduy, especialmente en *Cobra*, tenemos la segunda opción, aunque no están ausentes en *De donde son los cantantes* los comentarios directos, de la mano, sobre todo, de los dos narradores telquelianos.

Todos los aspectos del rechazo de lo normal típico de la literatura del absurdo están presentes en *Cobra*: ausencia de trama, acumulación de episodios grotescos e ilógicos, falta de motivación psicológica en los personajes, exageración clownesca de detalles y desvalorización del lenguaje por medio del uso constante de clichés"[84].

Nuevamente el motivo del transformismo pasa a un primer plano en la obra sarduyana, con la peculiaridad de que aquí la inserción del teatro lírico de muñecas confiere al texto una sensación, mayor si cabe, de irrealidad. El comienzo de la novela, con la presencia de ese creador de marionetas, émulo del autor novelesco, remedo de un hipotético Creador, nos sitúa en el ámbito de la representación: "La literatura como representación de la vida *real* queda aquí reducida, o tal vez mejor, transmutada, a la literatura como representación de un teatro de muñecas: una representación (escritura) de la representación (las muñecas y su mundo) de la representación (el teatro de actores de carne y hueso). Todavía aquí el autor está jugando con la escritura como representación, pero la ha llevado a por lo menos cuatro grados de distancia de la escritura *grado cero*"[85]. Sin embargo, como sucede en las novelas de Severo Sarduy, la temática carece prácticamente de importancia, siendo el auténtico protagonista el lenguaje y el modo en que se desarrolla el relato.

A) El cuerpo de la escritura

Pese al abismo que media entre *Cobra* y otras producciones hispanoamericanas del momento, no resulta, sin embargo, tan innovadora si la miramos a la luz de la tradición metanovelesca[86]. Proliferan en ella algunos de los recursos tradicionales dirigidos a llamar la atención sobre

[84] Shaw, óp. cit., p. 343. A la estirpe absurdista cabe añadir la metanovelesca, con la que presenta no pocas concomitancias.

[85] Carlos Rivera, "Tres escrituras: *Cobra*, *El mundo alucinante* y *Sebregondi retrocede*", *Románica*, 12 (1975), pp. 55-62; la cita corresponde a la p. 55.

[86] González Echevarría ha apuntado las discrepancias de *Cobra* en relación con *La muerte de Artemio Cruz*, *Rayuela*, *La ciudad y los perros* o *Cien años de soledad* (cf. *La ruta de Severo Sarduy*, óp. cit., pp. 153-155). Efectivamente, hay en ella un planteamiento ideológico y cultural contrapuesto al de los del *boom*, por eso la novedad; pero el modo de presentarlo, mediante un texto que exhibe altísima autoconsciencia, no supone ningún quebranto para el lector avezado en estas lides.

la condición novelesco-escrituraria del texto, en los que Laurence Sterne fuera pionero. La espacialidad textual adquiere relevancia mediante alusiones a la escritura y a la existencia de párrafos, páginas o capítulos a los que el narrador remite: "Iba y venía pues la Buscona, como les decía hace un párrafo"[87]; "A pesar de los pies y de la sombra –cf.: capítulo V–, la prefería a todas las otras muñecas, terminadas o en proceso"[88]. Y la materialidad de los signos, el valor meramente fónico de los mismos, se coloca en el punto de mira al considerar el valor anagramático del título de la obra[89]. En algún momento, el discurso persigue una cierta identidad con lo referido, alcanzando la sinfronía una dimensión metaléptica, en el sentido en que la retórica clásica concebía la metalepsis de autor, pero aplicada ahora al texto mismo. Este se adentra en el universo de su propia ficción, proyectándose sobre sí lo dicho a propósito de aquella; no se trata tanto de que finja el poeta que produce él mismo los efectos que canta, como de que el texto se contamine de dichos efectos. Así, la descripción del Maestro pintando a Pup termina contagiándose de lo descrito, después de que hayamos asistido a una peculiar escena abismada, con exhibición incluida de la capacidad de lo representado para influir en la representación. La equiparación entre la página y el cuadro se materializa entonces, sustituyendo la palabra a la cosa misma; en ese instante el signo lingüístico *firma* sirve él mismo de rúbrica:

> *Pup*: ¿Puedo rascarme la nariz? Y aprovecho la pausa para decirle que me ponga también algunos pajarillos, que siempre alegran.
> Y a los pies de Pup, entre los barrotes de una jaula churrigueresca, se asoman, mustios y cabecirrojos, unos cardenalillos, que siempre alegran.
> Ahora, junto a sus animales favoritos, como desde una estela funeraria, Pup nos mira.
> *El Maestro*: Estese quieta. Vuelva a colocarse –¡qué nacaradas le ha dejado la cara y las manos! Pup no está enfermiza ni asustada: es la moda.

[87] Sarduy, *Cobra*, óp. cit., p. 429.

[88] Ib., p. 455.

[89] Cf. Jorge Aguilar Mora, "Cobra, cobra, la boca obra, recobra barroco", en Julián Ríos (ed.), *Severo Sarduy*, Madrid, Editorial Fundamentos, 1976, pp. 25-33; Philippe Sollers, "La boca obra", ib., pp. 116-120.

> Le retoca los ojos. Un punto blanco en el iris.
> Y en la tarjeta que sostiene la urraca, en grisalla y a la carrera, dibuja unos pinceles, una paleta y quizás un tintero.
> Con su escritura regular y florida estampa, abajo y a la derecha,
> su firma[90].

Si volvemos al texto de Gérard Genette sobre la metalepsis, encontramos que el procedimiento anterior se corresponde en cierto modo con la *hipotiposis*, tal y como la define Dumarsais: "on montre, pour ainsi dire, ce qu'on ne fait que raconter; on donne en quelque sorte l'original pour la copie, les objets pour les tableaux"[91]. El discurso aquí, parafraseando a Genette, reproduce los mismos efectos que canta, rayano en la representación en abismo; pero se trata, más que de una transgresión ascendente del autor o del texto inmiscuyéndose en la ficción, de lo contrario, de la ficción expandiéndose hacia la realidad textual, de aquello que Genette denomina *antimétalepse* y que, como él subraya, responde mucho mejor a la concepción contemporánea de la creación[92].

Con el título de "Las apariencias engañan" dedicaba Sarduy unas páginas dentro de *Escrito sobre un cuerpo* a la reivindicación del valor de la materialidad de la escritura, a subrayar la importancia de los significantes, considerando el significado de que, al margen de todo simbolismo, eran portadores[93]. Lo que denomina la *supuesta exterioridad* de la escritura –*supuesta* porque la marginalidad es céntrica para él, el continente es también contenido; de hecho será él mismo *el* contenido– resultaría engañosa, por invitarnos a creer que se esconde algo detrás, cuando ella misma es todo lo que hay. Citando a Jean-Louis Baudry, consigna que la exterioridad –la página, los blancos, la misma escritura– es máscara que oculta su esencia simuladora: "La

---

[90] Sarduy, *Cobra*, óp. cit., p. 459.

[91] "Se muestra, por así decirlo aquello que se cuenta; se ofrece de algún modo el original por la copia, los objetos por los cuadros". Citamos a través de Genette, *Métalepse*, óp. cit., p. 11. El texto de Dumarsais, *Des tropes*, data de 1730; Genette maneja la edición de Flammarion, 1988, p. 151.

[92] Ib., p. 27.

[93] Cf. Roland Barthes, "Sarduy: la faz barroca", en Ríos, óp. cit., pp. 109-112; Suzanne Jill Levine, "*Cobra*: el discurso como bricolage", ib., pp. 123-134.

máscara nos hace creer que hay una profundidad, pero lo que ésta enmascara es ella misma: la máscara simula la disimulación para disimular que no es más que simulación"[94]. La coincidencia absoluta entre las *palabras* y las *cosas* del ejemplo anterior vendría a concretar tal preocupación teórica.

Pese al predominio de una metaficción discursiva, no queda exenta *Cobra* de fogonazos metalépticos o antimetalépticos, en el sentido que Genette le confiere a la antimetalepsis. Además de ciertas escenas dialógicas entre el autor representado y algunos personajes rebeldes ante el discurso narrativo, es posible rastrear elementos que franquean el umbral del nivel ficticio para proyectarse sobre el real, el discursivo, e instaurar nuevas escenas:

> La Señora había descubierto al indio entre los vapores de un baño turco, en los suburbios de Marsella. Quedó tan estupefacta cuando, a pesar del vaho reinante, distinguió las proporciones con que Vishnú lo había agraciado que, sin saber por qué –con estos jeroglíficos, y sin revelarnos que lo son, nos asombra el destino– pensó en Ganecha, el dios elefante.
> Aprovechemos esos vapores para ir disolviendo la escena. La siguiente se va precisando. En ella vemos al pugilista en plena posesión de su pericia escriptural, "que vela sin vestir y orna sin ocultar", aprestando para el espectáculo a las modelos del Teatro Lírico de Muñecas[95].

La hipotiposis, según la acepción más tradicional del término, es clara en el fragmento anterior: "C'est lorsque, dans les descriptions, on peint les faits dont on parle comme si ce qu'on dit était actuellement devant les yeux"[96]. La peculiaridad de la escena, desde el punto de vista que nos interesa, radica en el componente metafictivo, en la utilización que el narrador hace de un elemento del nivel diegético en el extradiegético.

---

[94] Sarduy, *Escrito sobre un cuerpo*, óp. cit., p. 1150; toma la referencia de Jean-Louis Baudry, "Écriture, fiction, idéologie", *Tel Quel*, núm. 31.

[95] Sarduy, *Cobra*, óp. cit., p. 435.

[96] "Se produce cuando, en las descripciones, se pintan los hechos de los que se habla como si lo que se dice estuviera en el momento delante de los ojos". Genette, *Métalepse*, óp. cit., p. 11; toma la cita de Dumarsais, óp. cit., p. 151.

B) Digresión, autoconsciencia y ruptura de fronteras genéricas

La inserción, a manera de *leitmotiv*, de frases alusivas a las distintas dimensiones de la escritura redunda en la condición autoconsciente del texto, que produce la sensación de saberse escrito, aunque no existan indicadores precisos que revelen la conjetural condición especular de las sentencias. Las sucesivas (auto)definiciones de la escritura como *elipsis*, *digresión*, *recreación de la realidad*, *restitución de la historia*, *descomposición de un orden para componer un desorden* y *remiendo* aproximan la obra transitoriamente al ámbito crítico-ensayístico, con el que la creación se confunde. Cada una de las máximas introduce una posibilidad escrituraria, como si la narración ulterior emergiera de ellas; algunas resultan contradictorias entre sí, en apariencia al menos, llegándose incluso a producir un diálogo entre las mismas: "La escritura es el arte de recrear la realidad. Respetémoslo. [...] No. La escritura es el arte de restituir la Historia"[97]. Pareciera que el narrador desea defender y llevar a la práctica posturas contrapuestas, en la singular alquitara experimental del texto literario: "La escritura es el arte de la elipsis: en vano señalaríamos que de todas las agendas era la de Cobra la más frondosa"[98]; "la escritura es el arte de la elipsis. Paso pues sobre el encuentro de nuestras deambulantes con cuatro monjes mercedarios"[99]; "la escritura es el arte de la digresión. Hablemos pues de un olor a hachís y a curry, de un basic english tropezante y de una musiquilla de baratijas"[100]. Pero la oposición entre la elipsis y la digresión, entre la escasez o la ausencia elíptica y la prolijidad digresiva, es bastante falaz, pues la elipsis es más nominal que real: se menciona, mas deviene digresión; el narrador habla y desarrolla aquello de lo que ha anunciado que iba a prescindir. De hecho, la digresión supone uno de los puntos de apoyo en la configuración de la obra, en una narración que continuamente *va y viene*: "en plus de donner à voir ses mécanismes, le texte se com-

[97] Sarduy, *Cobra*, óp. cit., p. 432.

[98] Ib., p. 430.

[99] Ib., p. 473.

[100] Ib., p. 431.

plique de toute une panoplie d'appendices, de renvois, de digressions, qui met en évidence l'artifice de la fonction narrative"[101]. En la estela de la literatura sterniana, el narrador-autor finge querer evitarla: "El grito que da Pup ahuyenta los demonios digresivos, que ya comenzaban a tironearme por todas partes"[102]. Otra vez, gracias a la (anti)metalepsis, el discurso narrativo se reencauza hacia derroteros muy precisos, constatándose verbalmente el poder (que recordemos es fingido) del universo diegético sobre el extradiegético.

Asistimos, por otro lado, al cuestionamiento de realidades que el mismo texto ha dado por ciertas, en una suerte de esquizofrenia textual que incita al lector a la desconfianza. Mediante deducciones regidas por una lógica fraudulenta, la instancia narradora invierte una situación dada previamente para, poco después, terminar negando el resultado propuesto y regresar al inicial. Pero en el camino de ida y vuelta la perspectiva del lector se modifica de modo ineludible, sin que nada pueda ya quedar como al principio; es más, la invitación al descreimiento de lo narrado lleva aparejada la reflexión sobre la posibilidad de que el lenguaje dé cuenta cabal de lo real:

> La escritura es el arte del remiendo. De lo que precede se infiere que:
> si el indio es tan priápico y gozador como habéis oído, nunca terminará de encubrir con sus signos la desnudez de las coristas ni las mismas podrán someterse impasibles a la torturante contemplación de sus dones, que lo es mucho más si se tiene en cuenta el desabotonamiento que impera en la farándula.
> Ahora bien:
> 1. sin pintura corporal no puede tener lugar el espectáculo; éste, y aun sobornándolos con crecientes gratificaciones, es el atuendo mínimo que exigen a los agentes de la "mundana"; de nada valdría recurrir a los otros, a nadie le interesan;
> 2. sin "cuadros plásticos" no hay clientes, ni sin ellos puede mantenerse la fábrica de muñecas, que sólo de subsidios, si bien interesados generosos, vive;

[101] "Además de mostrar sus mecanismos, el texto se complica con todo un arsenal de apéndices, llamadas, digresiones que pone en evidencia el artificio de la función narrativa". Aline Kitching y Françoise Moulin, "À discours marginal, texte seminal", en *Le discours des groupes dominés. Cahiers de l'UFR d'Études Iberiques et Latinoaméricaines*, 5, Paris, Université de la Sorbonne Nouvelle-Paris III, 1986, pp. 91-99; la cita corresponde a la p. 95.

[102] Sarduy, *Cobra*, óp. cit., p. 466.

> 3. sin fábrica de muñecas, su tema –*la Señora*: Ah, porque la literatura aún necesita temas... Yo (que estoy en el público): Cállese o la saco del capítulo– no puede continuar este relato.
> Ergo:
> El indio tiene que ser como en su primera versión. Y de hecho así es[103].

De ahí se desprende el problema de la credibilidad, en relación con el pacto ficcional, que el narrador socava en cuanto puede, cuestionando la figura del lector: "sólo un tarado pudo tragarse la, a todas luces, apócrifa historieta del pugilista que, de buenas a primeras, aparece en un cuadro flamenco [...] ¡Vamos hombre!"[104]. Lo cual no impide que, acto seguido, remedando acaso el discurso historicista, quien narra ostente presuntas verdades refrendadas por los *datos*. Esas idas y venidas serán constantes en la obra. Gustavo Guerrero entronca esta técnica de la pluralidad de versiones en las descripciones de personajes, que llegan incluso a contradecirse, con el afán sarduyano, solidario con otras tendencias antimiméticas coetáneas, por disolver al personaje, presentándolo desprovisto de una psicología definitoria o de una univocidad esencial en cuanto a su ser. En la mente del lector no puede gestarse una imagen de estos personajes, exclusivos torrentes verbales, que poco o nada recuerdan ya a las personas del ámbito extraliterario: "el indio costumista ejemplifica así la otra magnitud de la abolición del personaje en las novelas: no ya la muerte vertical, resultado de la declinación desmesurada, excesiva, del paradigma de sus atributos, sino la destrucción horizontal, sintagmática, producida por la sucesión en el texto de predicados que se excluyen, que se contradicen y que terminan por anularse"[105].

Uno de los procedimientos para ampliar el espacio escriturario es el de la ruptura de las fronteras genéricas. No solo se atenta metódica y sistemáticamente contra la noción de género como equivalente cultural de la sexualidad (masculino/femenino), o contra el establecimiento de compartimentos estancos que separen géneros literarios

[103] Ib., pp. 439-440.

[104] Ib., p. 440. A propósito de otra escena, Rivero-Potter manifiesta una opinión similar: "Al ofrecer una versión conflictiva de los hechos, pone en duda lo fidedigno de la narración, minando su presunta verosimilitud", art. cit., p. 230.

[105] Guerrero, *La estrategia neobarroca*, óp. cit., p. 116.

(novela, teatro, poesía, ensayo), sino que también otros discursos (publicitario, científico...) y otras artes, especialmente la pictórica, tienen cabida en *Cobra*[106]. Este afán transgresivo es solidario del concepto sarduyano de la *literatura* o *escritura sin límites*, que se proyecta sobre cualesquier ámbitos: "la literatura sin fronteras históricas ni lingüísticas: sistema de vasos comunicantes"[107]. La ambigüedad genérica del protagonista encuentra certero correlato en la de la misma obra, que coquetea con una amplia pluralidad de manifestaciones artístico-literarias, como, por otra parte, acontece con frecuencia en el hecho metaliterario. La consideración de la escritura en su espacialidad invita ya de por sí a esa aproximación pictórica, al margen de cuanta écfrasis pueda ejecutarse en la obra o de los vínculos susceptibles de ser establecidos entre *Cobra* y Velázquez, Goya o el grupo de pintores "CoBrA". Porque, en última instancia, la tinta sobre el papel o el cuerpo adquiere visos de pintura, cuando no de tatuaje o maquillaje.

Maitreya o la escrituralidad[108]

De las cuatro novelas sarduyanas aquí analizadas, quizá sea *Maitreya* (Barcelona, Seix Barral, 1978) la que ostente menor vocación metafictiva, lo cual no implica la inexistencia de ciertas dosis de autoconsciencia y repliegue del texto sobre sí mismo. Vista por una parte de la crítica como

[106] Suzanne Jill Levine ha estudiado el fenómeno intertextual en la obra; cf. "Borges a *Cobra* es barroco exégesis. Un estudio de la intertextualidad", en Ríos, óp. cit., pp. 87-105; "*Cobra*: el discurso como bricolage", art. cit. Aunque en toda la obra sarduyana la intertextualidad posee amplia cabida, es especialmente en *Cobra* donde se radicaliza su utilización, llegando el texto a autocitarse. Es evidente que existe una revisión de los conceptos de originalidad y plagio y que queda anulada la distinción tajante entre uno y otro. Para la relación de la obra sarduyana con la pintura, cf. Leonor Álvarez de Ulloa y Justo C. Ulloa, "Severo Sarduy: pintura y escritura", *Hispamérica*, 41 (1985), pp. 85-94; Lillian Manzor Coats, *Borges-Escher / Sarduy-Cobra: un encuentro posmoderno*, Madrid, Pliegos, 1996, en concreto el capítulo V, "Al principio era la imagen: *Cobra*, CoBrA y el discurso posmoderno de la simulación", pp. 137-176.

[107] Sarduy, *Escrito sobre un cuerpo*, óp. cit., p. 1164.

[108] "La plasticidad del signo escrito y su carácter barroco están presentes en toda literatura que no olvide su naturaleza de inscripción, eso que podía llamarse *escripturalidad*", ib., p. 1154.

expansión de un episodio del *Paradiso* lezamesco –de la escena en la que Rialta juega con sus hijos a los yaquis tras la muerte de José Eugenio Cemí, la que habría dado origen, según Lezama, a la obra–, o como auténtica novela del exilio, en la que es factible ir señalando referentes extraliterarios[109], otros se han decantado por un análisis inmanente, al que el mismo texto invita, en el que las constantes referencias internas contribuyen a crear una espacialidad peculiar, alejada de la descrita: "el espacio significante, menos visible cuanto más evidente, en el que el texto se inscribe, se escribe y se crea"[110].

La presencia rotunda de una realidad verbal queda concretada en una narración inicial aparentemente en tercera persona –con todas las objeciones que a esa denominación le puedan salir al paso–, pero que acarrea no pocas alusiones a la condición escrituraria de lo real o la prestancia, cuando menos, de una cantidad llamativa de objetos o situaciones de incontestable estirpe lingüística: cálamos, tankas esparcidos, hojas escritas, deletreos y silabeos varios, ideogramas esbozados, tabletas cifradas... Sin embargo, aquella pronto deja sitio a las intromisiones del narrador, a la irrupción del Yo narrativo y al cuestionamiento del discurso mismo, al poner en duda su veracidad y su capacidad para ofrecer un fiel testimonio de lo previamente dicho o sucedido; o, más bien, de la omnisciencia de esa instancia narrativa que, de nuevo, finge ceñirse a *lo acaecido*: "Poco se sabe –dije– de lo que dijo"[111]. Esta falla inicial se verá ampliamente desarrollada con la aparición, en "Guerra de reliquias", de un metadiscurso que revela la procedencia de lo que se había ofrecido como verdad absoluta, como relato (casi) no proferido por nadie, que ahora revela su

[109] Cf. González Echevarría, *La ruta de Severo Sarduy*, óp. cit., p. 173 y ss. El crítico contempla la posibilidad de interpretar *Maitreya* como alegoría del budismo, lo cual, entiende, choca con dos preceptos de la doctrina budista: "el primero es que Buda se negó a dar respuesta a las preguntas que la tradición occidental considera fundamentales (unidad del ser, límites del universo, realidad de la existencia); el segundo, más cerca del tantrismo, afirma la relativa autonomía del fragmento, dudando de la posibilidad de integrarlo a un todo coherente y armónico", ib., p. 191.

[110] Guerrero, *La estrategia neobarroca*, óp. cit., p. 105.

[111] Sarduy, *Maitreya*, óp. cit., p. 602. Y en esa misma dirección, más adelante, "No se sabe cuánto tiempo estuvo entre ellos", ib., p. 608.

procedencia. La parodia del episodio del vizcaíno en el *Quijote*, con la sartén suspendida en la mano de Iluminada, en lugar de las espadas, pone fin a las sucesivas versiones que pugnaban por adquirir estatus de verdad:

> Hasta aquí el relato que, como habrán notado, acogía con amplitud –es el término que se emplea– las versiones de Iluminada: si no, ¿cómo explicar el lujo de sus prendedores, la aparente pertinencia de sus dicharachos plásticos, el perfume de sus pretendientes y sobre todo, la impecable presentación de su persona, aun con esa bata de casa afligente y picúa con que se levantaba para engancharse en la oreja flores de cera, pintorretearse como una pelandruja y empinarse de un tiro el botellín de opio con vino, o lo que encontrara entre sus trapos cuando el miquito le mordía la nuca? [...]
> Lo que sigue, reconstituido a partir de algunas tabletas que, dada su escasez, pronto se erigieron en canon, es contradictorio y deshilvanado. La desidia del adolescente para despejar infundios conceptuales abrió la puerta a más de una revisión:
> –Lo que he enseñado –se descifra en una lámina– es como las hojas de un árbol; lo que me han revelado y no enseñé, como las hojas de todo el bosque[112].

La acumulación de versiones, como es habitual en Sarduy, sustituye a una hipotética selección que ofreciese la variante *correcta*. La superposición de unas sobre otras, con el *pero no fue así* como conector, no viene más que a subrayar la falacia de todo discurso, la imposibilidad de establecer su veracidad, de conocer si existe correlación o no entre las palabras y los hechos. La escritura se perfila, a partir de ahora, como traducción o desciframiento de esas tabletas cifradas que desde el principio vienen apareciendo en el relato, parodia obvia, una vez más, del juego especular del *Quijote* y, por ende, remedo del discurso historicista apegado en exceso a las fuentes.

A) Simulación y autorreflexividad: fingimiento textual y repetición

La posibilidad de la alucinación, variante de la simulación en la que la responsabilidad de lo tergiversado recae sobre el sujeto que percibe y no sobre el emisor, llega de la mano de Iluminada, en una escena en la que al perspectivismo, a las sucesivas develaciones o al juego especular hay

[112] Ib., p. 615.

que añadir la atribución a los objetos de cualidades que pertenecen a lo discursivo, como la verosimilitud o la descriptibilidad: "Eso, en cuanto a lo que él, como un eructo del yogurt, percibió al abrir el biombo: Iluminada emperifollándose. Ahora, lo que ella, enmarcado en un paisaje raído y por el espejo de la coqueta, vislumbró, era mucho menos verosímil y –peor para mí– descriptible: un gato bellaco y gordo"[113]. La visión del gato en el espejo actualiza un enunciado anterior de evidentes resonancias gongorinas (*sacando gatos* [...] *y tapando espejos*), a la vez que incorpora el motivo de la representación del marco, indicio incuestionable de artificiosidad. La imagen vista no puede ser descrita por el personaje –imagen que, al abandonar la mirada oblicua, mediada, del espejo, se difumina, al no soportar una contemplación frontal, directa–, pues Iluminada solo puede referir la imagen acústica. Curiosamente, el narrador sí posee esa información, que viene a completar la percepción auditiva de la sobrina de las viejas, en lo que constituye todo un alarde de omnisciencia en una obra en la que, como en anteriores, se pone con frecuencia en tela de juicio: "sí, porque lo que aquello apretaba entre los brazos, con dedos separados y curvos, sin presión era su pareja blanquísima, patiabierta y vuelta hacia él"[114].

Otras alucinaciones o espejismos, o lo que el personaje considera en un primer momento como tales, se resuelven en realidades auténticas con una constatación lingüística: la repetición del enunciado asertivo, que se ofrece como garante de autenticidad. El humo será, nuevamente, el revulsivo que propicie (o, cuando menos, permita) la presunta proyección de un nivel de realidad-irrealidad sobre el otro, parodia remota de las comedias de santos barrocas, en las que los artificios y alardes técnicos con los que se introducía lo sobrenatural solían ir acompañados de grandes humaredas; pero, solidario de esa constante degradación humorística a que Sarduy somete cuanto toca, no será éste humo aromático ni de colores, sino pestilente humillo de fritanga:

> Desde lejos la Tremenda fue percibiéndolo, impreciso, como detrás de una pantalla de fibra de vidrio o detrás de la lluvia

[113] Ib., p. 603.

[114] Ib., p. 604.

> camboyana de octubre. ¿Eran sus iris, enturbiados por el homenaje barbitúrico a Greta Garbo, o el humo de los langostinos fritos que salía de la cocina en vaharadas vermeerianas, asfixiando casi a un canario que acezaba en una jaula cagada, y dejando en los abrigos ese olor a refrito que denuncia la economía culinaria mandarinal?
> Anyway, lo veía. Era él: manchón negro, brochazos furiosos de betún –el pelo revuelto, tachonazos de laca–, y abajo, blanco rígido, el chaleco, las manos muy pegadas al cuerpo, grandes botones, marcas de manteca, costuras negras.
> Era él: manchón negro, brochazos furiosos de betún, rápidos, como los de la camisa de un fusilado –el pelo revuelto, tachonazos de laca–, y abajo, blanco rígido, el chaleco, las manos muy pegadas al cuerpo, grandes botones, marcas de manteca, costuras negras[115].

En este caso, los párrafos geminados facilitan el rápido reconocimiento del ardid narrativo, pero no siempre lo tiene el lector tan fácil. La sensación de *déjà vu* que transmite el texto parte de su autofagocitación y regurgitación, pues el discurso se repite sin pudor, con muy pocas modificaciones o, incluso, sin ellas. Las múltiples versiones (*variantes rítmicas y estróficas*) ofrecidas de lo sucedido tras la muerte del Elegido llevan como colofón una que nos resulta familiar, pues ya había sido empleada, páginas atrás, para describir el tratamiento recibido por los restos del maestro con cuya muerte se inicia la novela. El repetido lanzamiento al aire de la reliquias óseas halla certero paralelismo en la imagen de las hojas de un libro arrancadas y esparcidas como una baraja ("de allí el orden tergiversado de muchos aforismos"[116]) o en la construcción de un discurso, que, por momentos, deviene sucesión de fragmentos dispuestos sin aparente orden ni concierto. La posible identidad o confusión entre las distintas entidades discursivas (personajes, texto, narrador) está promovida por el mismo discurso y se ampara en el valor dilógico de los enunciados. La relación *cuerpo del personaje – cuerpo textual*, además de por lo arriba expuesto, está justificada por la intencionada anfibología de enunciados como "[y] tornaban hacia los huesos abroquelados las palmas de las manos untadas de vinagre, y en-

[115] Ib., pp. 644-645.

[116] Ib., p. 616.

tre las líneas escrita con almácigo la palabra FIN"[117], aplicado al *cuerpo del hombre fragmentado*, pero igualmente válido, e incluso más pertinente, para ese presunto texto fragmentario y barajado. O el asignado a un personaje que ostenta su conocimiento de haber desempeñado un rol efectivo en la narración ("Y con esto, piadosas hermanas, cumplo mi función en el relato, y mi último ciclo en este kalpa: no se cuente de mí; no prodigué saber, marqué su sitio vacío y nómada"[118]), atribuible también al narrador.

La reproducción de frases y párrafos completos, en incesante autocita o autoplagio, coadyuva a socavar los cimientos del relato realista. La sensación de artificiosidad que la narración transmite con tales duplicaciones y triplicaciones –ya augurada por la Socorro de *De donde son los cantantes*, al sentenciar que *toda repetición es retórica*– remite directamente al concepto de falsedad, quedando una vez más subrayada la falla existente entre el mundo y el lenguaje[119]: "el empleo de la frecuencia repetitiva desemboca en una afirmación de la 'ficcionalidad' de las novelas, en detrimento de su referencialidad externa, ya que, en el presupuesto común, lo real no es redundante [...]. El texto se erige en el único referente posible gracias a esta reproducción insistente de sucesos y enunciados que representa una negación del universo extratextual al reenviar, en la memoria del lector, a otro u otros pasajes de la obra donde se ha contado ya, de modo verosímil, algo que ocurrió una vez y que ahora se repite, de modo inverosímil, como un eco interno"[120].

Pero las repeticiones no son solo textuales: una legión de imágenes dobladas en espejos o sucedáneos espejeantes puebla la novela[121]. El incesante desdoble de personajes provee a

[117] Ib., p. 621.

[118] Ib., p. 617.

[119] Ritualidad y perversión (misa y orgía) son vinculados por Sarduy: "si la repetición es el soporte de todo lo perverso, también lo es de todo lo ritual", *Escrito sobre un cuerpo*, óp. cit., p. 1125. El ritual, repetitivo por definición, se opone, por lo tanto, a la naturalidad de lo real, presuntamente único y exclusivo; ciertamente, en toda repetición hay algo de pose, de fingimiento, de actuación.

[120] Guerrero, *La estrategia neobarroca*, óp. cit., p. 104.

[121] El estudio de la *mise en abyme* en *Maitreya*, a propósito de la proliferación de espejos, ha sido bastante frecuente entre la crítica y no nos detendremos aquí. Consideramos, sin embargo, que muchos de los reflejos de la obra no alcanzan la

las *versiones respirantes*, tan de cartón piedra como sus gemelas, de sosias que alcanzan la categoría *plus vraie que nature*, y a las que los originales terminan remedando, perpetuando voluntariamente la confusión: "Que me tomen [...] por mi doble descuajeringado, por mi sustituta abnegada trabajando con la asiática benigna y fiebre de cuarenta"[122]. La remisión del texto al texto mismo, de unos personajes a otros, exime a la obra de salirse de sí, pues casi todo halla certeras analogías intratextualmente. Los abundantísimos desplazamientos de los personajes por una geografía extensa[123], se revelan, por lo tanto, a la vez, viajes textuales, desplazamientos de un punto a otro del discurso, que ponen de manifiesto la espacialidad de la escritura, la materialidad de la página y del volumen que sostenemos en nuestras manos.

Mas no es el de la repetición el único procedimiento valedero para incidir en el *fingimiento* del texto[124]. El carácter de simulacro que impera en espacios, ambientes y personajes queda de manifiesto con la abundancia de *marcos* (objetos que enmarcan diversas situaciones, acentuando su compostura), así como con ciertos comentarios del narrador, tendentes a enfatizar la teatralidad de las escenas: "Se acercaba a él la Tremenda. Se abrían ante ella los canutillos de la cortina como las páginas sonoras de la novela del aire"[125]. A esto hay que añadir todos aquellos ejemplos en los que las descripciones de presuntas realidades terminan revelando su naturaleza postiza –genuinos *trompe-l'œil*– o aquellos otros en que los personajes dejan notar que se

categoría de *mise en abyme*, definida tal y como lo hicimos en la primera parte del trabajo, por cuanto las imágenes presuntamente abismadas no recogen la totalidad de la obra, según los preceptos gideanos, sino tan solo fragmentos puntuales que colaboran en esa tendencia al desdoble y al fingimiento ya mencionados.

[122] Sarduy, *Maitreya*, óp. cit., p. 662.

[123] Para el motivo del desplazamiento como recurso crucial en la novela, cf. Suzane Jill Levine, "Escritura, traducción, desplazamiento (un acercamiento a *Maitreya*)", *Revista Iberoamericana*, 154 (1991), pp. 309-315. Sánchez Robayna, a propósito del *nomadismo* de la novela, hablará de una "escritura del nomadismo mascarario: circulación, tránsito, movilidad: del personaje a su doble, de la imagen a la escritura", óp. cit., p. 10.

[124] Preferimos términos como *fingimiento*, *falsedad* o *infundio* al de *ficcionalidad*, pues reflejan mejor lo que Sarduy construye en sus novelas. Si a la ficcionalidad no la acompaña la autoconsciencia (del texto, de los personajes), no nos apartamos ni un ápice de la narración tradicional, ficticia por definición.

[125] Sarduy, *Maitreya*, óp. cit., p. 645.

saben integrantes de un relato, aun cuando dicha autoconsciencia no sea metódicamente exhibida ni constituya un problema de índole existencial para ellos. El modo en que Tremenda saca a Divina de la narración, deshinchándola, como a muñeca *airosa*, resulta paradigmático, en lo que supone la materialización de uno de los postulados de la narrativa del XX, por oposición a la decimonónica: la disolución del personaje, concebida ahora *ad pedem litterae*: "Y con la misma, para evitar la rivalidad previsible, puso como un trapo a la Divina, por una cuestión cosmética, y la desinfló para siempre de un pinchazo, pretextando en ella, para sacarla del relato, erotismo oral, penis need, revisionismo y veleidades mozartianas, con una pizca de confucianismo retozón"[126]. La imagen del deshinchamiento volverá, aplicada a la propia Tremenda o a su doble, sobre la que rondará siempre el peligro del alfileretazo o el escape de aire[127].

A la mencionada disgregación del personaje contribuyen de forma fehaciente las transformaciones a que son sometidos en las obras de Sarduy. Sin llegar al extremo de las metamorfosis de *De donde son los cantantes*, en *Maitreya* asistimos, más que a progresivas mutaciones, a encadenada sucesión de personajes, nuevos figurantes que vienen a sustituir a otros que, definitivamente, saldrán de escena. Sí tiene cierta vigencia, sin embargo, la reencarnación –el caso del maestro y el joven al que educan las hermanas Leng es obvio–, al igual que la existencia de avatares que permiten el cambio, al menos externo; es la adaptación de la metamorfosis al ambiente hindú de la novela y que permitirá, por ejemplo a las Tétricas, manifestarse con variadas apariencias[128].

[126] Ib., p. 643.

[127] La muñeca hinchable reaparecerá con estatus de original, como modelo para otra copia: "Diestra como un ciego, la enfermerona habitual seguía sus indicaciones: a partir de una muñeca inflada a reventar, había logrado una reproducción, confundible con el original, de la Tremenda, que, pinchada y lítica, en su traje de aldeana progresista, volvía desde la ventana", ib., p. 654. La primacía de las copias sobre los originales es uno de los puntales, como se ha visto, en el pensamiento sarduyano; cf. Baudrillard, óp. cit., que destaca la posibilidad de la precedencia de los simulacros, esto es, de que el mapa –a propósito de "El hacedor" de Borges– engendre el territorio.

[128] "Hasta que comprendió [...] que habían llegado al *¡Sí, cómo no!* las Tétricas,

Nociones como las de desplazamiento, descentramiento, transformación, que sirven para ofrecer definiciones parciales de la novela, ubican el texto en un territorio en el que la fijeza no tiene cabida, regido como está por (im)permanente movilidad. De todas ellas, quizá sea la de la transformación la más constante, la que permite establecer el vínculo con las obras anteriores (*De donde son los cantantes*, *Cobra*), dado que en ellas, "el género se define como transformación de otros géneros y el texto como transformación de otros textos, pues, más que una obra, lo que Sarduy nos propone es una 'literatura', un tejido de relaciones y correspondencias, transhistórico y transtextural, que confirma las palabras de Lezama cuando describía el Barroco americano como 'el esplendor de la asimilación creadora'"[129]. Y detrás de tanto ajetreo, la nada, como reza el enunciado final que, a base de haber sido repetido e iluminado con el foco de la sentenciosidad, comienza a sonar a zumba, a perder la seriedad de que se inviste y a insinuar la distancia irónica con que el narrador lo pronuncia (el *para que se entretengan durante años*, proferido por el maestro al principio, resuena todavía). La vacuidad, a la que también habrían venido apuntando los múltiples reflejos especulares, habida cuenta del valor de los espejos en la tradición oriental[130], aflora tras el extático caos y queda reina en un mundo de vanas apariencias.

Colibrí o el infundio literario

La contienda entre lo real y lo simulado, con todas las variantes de la *patraña*, el *infundio*, la *mentira* o la *guayaba*, es uno de los ejes cardinales en torno al cual está construida *Colibrí* (Barcelona, Argos Vergara, 1984). La vuelta del discurso sobre su condición discursiva, la autoconsciencia de los personajes, el diálogo del narrador con lo que pretende

en su avatar de fanáticas póstumas de María Callas", Sarduy, *Maitreya*, óp. cit., p. 659.

[129] Guerrero, *La estrategia neobarroca*, óp. cit., p. 195.

[130] A diferencia de lo que sucede en la occidental, donde predomina el valor narcisista y autorreflexivo de los espejos, en la oriental se les atribuye la capacidad para reflejar el vacío o la muerte.

ser representación del lector, todo aquello, en definitiva, que caracteriza la metaliteratura se ejecuta en la novela de tal modo que queden al descubierto los diversos fingimientos sobre los que se sustenta la obra[131]. En este sentido, son paradigmáticas las partes segunda y tercera, con segmentos tan ilustrativos como "Guerra de escrituras", "Dios es simulación", "Sorbete de guayaba", "El robo del relato", "Regreso al país natal" o "En la cumbancha", en los que se ficcionaliza una presunta usurpación del rol del narrador/autor a manos de los personajes, que lo suplantan y falsean su discurso, haciendo de este un auténtico disparate.

A) A vueltas con el autor: increpación, robo y vacaciones

La pugna verbal entre uno y otros adquiere dimensiones cómicas cuando estos lo increpan, reprochándole presuntas arbitrariedades en su relato: "Y cállate, que mejor hubiera sido escribir *El Derecho de Nacer*, esa saga sublime, y no este mamarracho. ¿Por qué te ocupas tanto de Colibrí? ¿No te basta con los dibujitos pectorales cada vez que lo quieres hacer desaparecer? ¿No le pintaste, porque se te atoró ese antojo, las cejas de negro, como si le hubieran pasado por encima de la nariz un corcho quemado?"[132]. Esta impugnación del narrar, lejos de hacernos dudar de la efectiva existencia del personaje, invita más bien a desconfiar del discurso, porque, al desviar la vista hacia la presunta inadecuación entre lo dicho y lo existente, se aviva la idea de la presencia del personaje como realidad autónoma, de que, efectivamente, es; como si el personaje físicamente existiera, con unas cejas del mismo color que su pelo y no con esas descritas por el narrador. De hecho, la insistencia, párrafos después, en las *obscuras cejas*, suscita nuevamente en el lector la duda de la veracidad del discur-

[131] Cf. el trabajo de Malva E. Filer, "*Colibrí*: The Parody of an Elusive Homecoming", en Rivero-Potter (ed.), *Between the Self and the Void: Essays in Honor of Severo Sarduy*, óp. cit., pp. 7-17, donde relaciona la simulación novelística con la descripción de una imaginada vuelta por parte del autor a Cuba. También subraya la existencia de posibles alusiones a la realidad extraliteraria, a partir de una hipotética vinculación entre la Casona y la isla. La noción de la obra literaria como artefacto verbal autorreferencial entraría en confrontación con la remisión al mundo externo, que, a pesar de todo, nunca llegó a estar completamente ausente en la obra sarduyana.

[132] Sarduy, *Colibrí*, óp. cit., p. 746.

so, cuya supuesta inadecuación con la fisonomía de Colibrí será enmendada por el personaje mismo cuando, al mirarse en el espejo y no reconocerse, termine imponiéndose sobre la voluntad de su creador, al teñir esas cejas "que no encajan con el resto"[133]. La convención propia de la tradición novelística según la cual el narrador cuenta acontecimientos verdaderamente acaecidos resulta, por lo tanto, doblemente subvertida y se hace desde dentro de la ficción misma, a manos de los personajes, que, denunciando lo que parece capricho, terminan insinuando la existencia de hipotéticas traiciones del discurso para con el referente; y no solo eso, sino que osan incluso contradecirlo, para que prevalezca su esencia, auténtica, sobre las falaces palabras.

En esta reivindicación de la no ficcionalidad y en el afán por desmentir al narrador va implícita, sin embargo, la paradoja de mostrar que, acaso durante un tiempo, su existencia estuvo definida por lo que de ellos se decía, que la palabra les confería su esencia. Ya hemos visto que, como en la narrativa a la vieja usanza, se niega la ficcionalidad de la ficción, pero el efecto resultante es muy distinto, pues también el punto de partida lo es; en relación con el lector, la fractura de la suspensión voluntaria de la incredulidad se produce igualmente, trascendiendo incluso el simple *dejar de no creer*. El hecho de que el autor se asome a las páginas del libro y discuta temas de índole teórica como integrante de la ficción constituye de por sí una intensificación de lo anterior. Mediante dicha figura de intervención se consigue que el lector, más que suspender la incredulidad, finja lúdicamente que cree: "La métalepse ne serait donc plus une simple figure (traduisible), mais bien une fiction à part entière, à prendre ou à laisser [...]: fiction certes, mais fiction de type fantastique, ou merveilleux, qui ne peut guère attendre une pleine et entière suspension d'incrédulité, mais seulement une simulation ludique de crédulité"[134].

[133] Ib., p. 794.

[134] "La metalepsis no sería ya, por lo tanto, nada más que una simple figura (traducible), sino más bien una ficción completamente, que se toma o se deja: ficción verdadera, pero ficción de tipo fantástico, o maravilloso, que apenas puede esperar una plena y completa suspensión de la incredulidad, sino solamente una simulación lúdica de credulidad". Genette, *Métalepse*, óp. cit., p. 25.

La falta de concordancia entre los distintos relatos contados por narrador y personajes, la carencia de validez de afirmaciones pretéritas, sobre las que se imponen nuevas versiones, terminan instaurando una suerte de vacuidad del discurso que lo desprovee de todo carácter referencial, dado que el hecho de *decir algo* no es ya garantía de nada:

> Se despertó sosegado; no solo. Junto a él, mirándolo dormir, volviéndolo, sí, como un guardián celoso, o un leal perrote desvelado, se encontraba... Adivinen quién: el Japonesón.
> Los cleptómanos del relato –autores putativos de los capítulos anteriores:
> –¿Cómo? ¿Pero no lo había balaceado y dejado como un guayo la Gerente, en aquel remojadero inmundo de la capital?
> Eso contó ella, hurtando a su vez el *plot* sobrecogedor de estas aventuras –ladrón que roba a ladrón... En realidad, el gomoso karateca escapó, con algunas perforaciones, es verdad, pero vivito y coleando, al evitar, con un oportuno salto de samurai, los desacertados tiritos de la enajenada[135].

De inmediato, el sintagma *en realidad* invoca la consabida pregunta, ya formulada con anterioridad por las cocineras decorativas, a propósito de una utilización del mismo en contexto similar: "¿en qué realidad, corazón?"[136]. La conciencia adquirida tanto por personajes como por lectores de la coexistencia de distintos planos de realidad o ficción, independientes, pero que se superponen y se complementan, y la viable equiparación de todos ellos, con independencia del lugar que ocupen en la jerarquía de niveles de ficción, es el revulsivo necesario para la instauración de una incertidumbre sistemática ante todo "escenario" que emule lo real, incluida la realidad misma de la ficción –eso que venimos denominando la seudo-realidad– y, de un modo no tan patente como en otros escritores, el propio entorno de los lectores:

> –Colibrí, Colibrí, ten cuidado –grito–. No estás donde estás. Las hojas...
> –¿Las hojas? –me pregunta, completamente alelado–. ¿Se las volvió a llevar la ventolera? Hay que numerarlas con cuidado.
> ¿Cómo no se ha dado cuenta? ¿Cómo ha podido creer que ese decorado vacío, sin espesor ni soporte, era la realidad? ¿Cómo ha dejado pasar, sin despertarse, las garrafales chapucerías de

[135] Sarduy, *Colibrí*, óp. cit., pp. 772-773.

[136] Ib., p. 747.

> los esbirros coreógrafos: el visible tatuaje del cabrero, los tropicales bejucos en el puente, la indigente pintura del lago, el exceso de helechos, y sobre todo lo picúo de ese paisaje alpestre?[137]

El desconocimiento por parte de Colibrí de moverse en una figuración construida contrasta con la consciencia que ostenta el resto de los personajes, convertidos en auténticos coautores del simulacro en que aquel se mueve. Pequeños indicios parecen, sin embargo, hacer caer a Colibrí en la cuenta de *la impermanencia y vacuidad de todo*, de la falacia de cuanto lo rodea; mas se trata de fogonazos de lucidez, inmediatamente desleídos en la inercia de lo cotidiano: "Miró hacia abajo. Ni gritos lejanos, ni techos, ni el espejo grisáceo de las aguas. Comprendió, aunque olvidó en seguida, la muda incoherencia del paisaje, la irrealidad del esfuerzo físico que realizaba, la falsa presencia de las cosas"[138]. La cancioncilla que irrumpe al final de la escena (*No quiero / codazo / ni tampoco cabezazo. / Lo que yo quiero / es una pelea / limpia como no hay dos*) remite directamente al principio de la novela, al pugilato que la abre, e implica la posibilidad de que nada de lo relatado haya efectivamente sido.

El robo del relato al narrador, a manos de los personajes, y el aparente mantenimiento de lo introducido por ellos, que habría pasado a formar parte del texto, como si lo escrito quedara ya irremediablemente fijado, indeleble, prolongan la ilusión del juego metaficticio entre unos y otro, con abundantes transgresiones metalépticas:

> –Además [...], me han robado, esas bandoleras, el relato, para llenármelo de pompones, arcaísmos y mariconerías de novelas pastorales, adjetivos inútiles, sinónimos y antónimos, complicaciones gratuitas y palabras repetidas. Y, como si esto fuera poco (y aquí rompo en un grito pelado), hasta el balance camagüeyano donde estoy sentado se lo han puesto a un viejo chocho, y mi bata de casa, japonesa y bordada a mano, ya verán quién la tiene, y para qué sirve.
> ¡Pues eso sí que no va! Ahora mismo van a ver lo que hago con ustedes todas. Y hasta conmigo. ¡Candela! ¡Candela! ¡Y así estoy seguro de que nada malo le pasará a Colibrí!

[137] Ib., p. 754.

[138] Ib., p. 753.

> Y empiezo a rociar el manuscrito con alcohol alcanforado, que es lo único que encuentro a mano. Ya voy a prender el fósforo cuando me detiene un estruendo: son las coreógrafas atemorizadas que, ante el peligro de cantar el manicero, vuelven a poner, en un verdadero desenfreno épico, preocupadísimas por la verosimilitud y la coherencia, el decorado original de la Casona[139].

Esos cambios de escenario, la continua transformación de unos en otros, que, en principio, atentarían contra el principio de verosimilitud tradicional, se presentan, ora como resultado de la voluntad de los personajes, émulos del narrador, ora como certeramente acontecidos: "Cuando salió, todo había cambiado. Se encontraba junto a las aguas grises y espesas de un lago"[140]; "aquel templo de los camioneros, que perfumaba el tufo de las tuercas engrasadas, las mandarrias mohosas, el teipe y el macadam, donde las manotas manchadas de nicotina y de nafta daban piñazos emberrenchinados contra los mostradores [...] se había convertido, *believe it or not*, en un inofensivo falansterio, o si se prefiere, en un sofisticado salón de té"[141]. No se trata, como se deduce, de hacer creíble lo narrado, sino de resaltar la capacidad transformista y altamente artificiosa de los espacios, de mutabilidad onírica. En ellos, encontramos objetos-testigo, de carácter marcadamente metaléptico, que permanecen inalterados a pesar de los cambios, o que experimentan leves metamorfosis, manteniendo su esencia (el nombre) y que ocupan transversalmente todos los escenarios, permitiendo establecer un nexo entre lo anterior y lo posterior; estos elementos, como las hojas, son reveladores de una cierta permanencia en el cambio, continuidad que otorga la potestad de saber que se trata de una mutación del decorado, donde casi todo cambia, aunque algo persista, y no de una superposición de situaciones completamente distintas.

Es perceptible el valor dilógico, plurisignificativo, de ciertos enunciados, lo cual hace aplicable lo dicho tanto al contenido narrativo como al discurso. La imagen del narrador *montado en unos coturnos de dos pisos* no puede menos

[139] Ib., pp. 754-755.

[140] Ib., p. 745.

[141] Ib., p. 755.

que ser entendida, además de en sentido literal, en sentido figurado, esto es, haciendo gala de ese estilo rimbombante y ostentoso que ribetea todo el discurso. Del mismo modo, las leyes de la retórica y la elocuencia sirven como guía en el pugilato, adquiriendo la pelea dimensiones de pugna verbal. En ese mundo predominantemente verbalizado de la ficción sarduyana, los hechos no solo acontecen, sino que son a la vez narrados por los presentes, en inacabable hilo de palabras, que suele ser imitación o remedo de algún estilo: "algunos karatekas aspirantes [...], seguían su tortuosa ejecutoria desde la cocina, por intermedio oral, un recitante en delantal y gorro cilíndrico grasiento, exagerado y benévolo, consignaba, con abreviaciones deportivas y resabios culteranos a la vez, las proezas del oriental"[142]; "los catasalsas exaltados tradujeron, en el palabreo paroxístico de los narradores deportivos, sin respiración ni censuras, el nudo neutralizante y su desenlace"[143]. Dada esa extrema inquietud por el proceder lingüístico, no resultan conturbadoras las frecuentes reflexiones metalingüísticas en boca de un narrador que focaliza la atención en el discurso y en sus múltiples matices: "Dije que era voluminoso y liso, es verdad, pero ahora que lo vemos a nivel de la cintura y en primer plano [...], un baño de María adjetival se impone"[144]. En esa misma línea, las apostillas de los personajes a la utilización de ciertos términos constituyen una vuelta de tuerca en la pulsión metafictiva del texto, pues dichas correcciones y comentarios sobre el relato que los conforma aúnan en singular amalgama lo metalingüístico con lo metaléptico.

Tanto los cambios en el estatus del narrador, la transformación del heterodiegético convencional en homodiegético –e incluso en fingidamente extradiegético–, como aquello que Gérard Genette denomina *prise de congé du narrateur* ("el narrador se toma unas vacaciones"), operan habitualmente en la narrativa sarduyana y, de forma especial, en *Colibrí*. La mezcla figurada de la realidad del autor-narrador (lo extradiegético, en principio, en el mismo

[142] Ib., p. 697.

[143] Ib., p. 698.

[144] Ib., p. 697.

plano que el lector) con la diégesis, supone una ocasión para mostrarlo en una labor distinta a la narradora, lo cual pareciera materialmente imposible. La presencia del padre del autor (a quien aquel llama *Severo* y que sabemos pertenece a la saga de los *Sarduy*) refiriendo algunas de las actividades distintas de la escritura realizadas por su hijo, el autor-narrador, o la figura de lo que se infiere lector representado, inquiriendo el paradero del narrador, lo presentan en una coyuntura que simula ser extradiegética y que, en cualquier caso, no se encuentra en el mismo plano que la de Colibrí y el resto de personajes:

> Pero, ¿dónde está el narrador de este infundio alpestre, de este atorante arroz con mango?
> Estoy –me mandaron con mi música a otra parte– en bata de casa japonesa, faisanes de oro por todas partes, montado en unos coturnos de dos pisos y echándome fresco con una penca de guano mientras preparo el ajiaco del mediodía y saboreo un *lager* helado.
> Todo sucede en un patio colonial camagüeyano, con tinajones gusarapientos y un improvisado escenario, destinado sin duda a alguna representación carnavalesca de las que intentan animar, con sumarias damas antiguas en vaporosos mosquiteros teñidos de rosado, entre puercos jíbaros y gallinas cacareando, el indolente y desabrido San Juan[145].

B) Retablo barroco

Leonor Álvarez de Ulloa y Justo C. Ulloa han escrutado el valor del fragmentarismo en esta novela, a la vez causa y consecuencia de la falta de un discurso homogéneo y unitario[146]. Sin embargo, más que conducir a la digresión, el fragmento posibilita la existencia de un retablo variado, integrado por sucesivas escenas más o menos independientes que admiten tanto un acercamiento microscópico como de conjunto. Se materializa por tanto el tópico del *ut pictura poesis*, entendido en el sentido primigenio de la expre-

[145] Ib., p. 745.

[146] Leonor Álvarez de Ulloa y Justo C. Ulloa, "La función del fragmento en *Colibrí* de Sarduy", *MLN*, 109, 2 (1994), pp. 268-282; también Myrna Solotorevsky ha analizado el fragmentarismo sarduyano, cf. "Estética de la totalidad y estética de la fragmentación", *Hispamérica*, 75 (1996), pp. 17-35. René Prieto relaciona la fragmentariedad constitutiva de sus novelas con un supuesto rechazo de toda fase dominante, "La persistencia del deseo: *Colibrí* de Severo Sarduy", art. cit., pp. 324-325.

sión[147]. La atención a la pequeña pincelada es requisito imprescindible para la comprensión global de la obra, gracias al "potencial de expansión" de los detalles, que reorienta la lectura del texto: "Este potencial es a menudo metonímico porque subrepticiamente, y aunque se conserva como 'detalle', va extendiéndose, filtrándose en la textura misma de la obra. La importancia del manejo del detalle se nota principalmente en la subversión de la nomenclatura, en los engaños y juegos visuales y en la disposición misma de los elementos tipográficos en la página"[148]. Solo a partir de la meditación en torno a lo minúsculo se hace factible la percepción del *dibujo en el dibujo*, porque no alcanzamos a comprender el bosque sin el discernimiento de los árboles que lo integran, no vislumbramos el tapiz sin saber primero la naturaleza de los hilos que lo componen.

En *La simulación* Sarduy teoriza acerca de algo que ha venido desarrollando en su obra de ficción y que ya ha quedado aquí suficientemente destacado: la superioridad de la copia sobre el original. La copia, sostiene, llega a *agredir* al modelo, puede, incluso, suplantarlo, siendo más verdadera que aquel. Llámese travesti, llámese patraña, el valor de lo simulado, de la copia, radica en su capacidad para poner "en movimiento las subversiones implícitas en el modelo"[149]. Copia, anamorfosis y *trompe-l'œil* constituyen sendas fases del acto simulador:

> Me pareció que un acercamiento a la simulación podía contener los tres momentos que he consignado: copia, anamorfosis y *trompe-l'œil*. Al concluir, constato que esos tres momentos corresponden con lo Imaginario –pulsión de simulación en virtud de la cual para ser, hay que hacerse figura y la figura es siempre otra–, lo Simbólico –la anamorfosis no puede concebirse más que en el marco de un código de la representación, en particular de la perspectiva, y en el sitio en donde viene a incluirse en ella el sujeto– y lo Real –ya que el *trompe-l'œil*, más

[147] Como se sabe, la fórmula horaciana, tal y como aparece expresada en la *Epistula ad pisones*, no afirma exactamente que la poesía sea como la pintura, como erróneamente se interpretó al ser sacada de contexto, sino que, al igual que la pintura, se puede ver la poesía mejor de cerca, en unos casos, y mejor de lejos en otros ("Ut pictura poesis; erit quae, si propius stes, / te capiat magis, et quaedam, si longius abstes", vv. 361-362).

[148] Álvarez de Ulloa y Ulloa, "La función del fragmento en *Colibrí* de Sarduy", art. cit., p. 273.

[149] González Echevarría, *La ruta de Severo Sarduy*, óp. cit., p. 220.

> allá del paso del ojo a la mano, da testimonio de lo que hay de *surplus* a la presentación de toda presencia.
> Quizás no sea un azar si partí de la ilusión universal, de la realidad como *bluff* enfático de la nada, tal y como la insinúa el budismo y concluyo con la dominación de lo vivo por lo inanimado y la repetición. Más allá del placer de lo que pone en escena, como fiestas familiares y consabidas, la simulación enuncia el vacío y la muerte[150].

Una de las simulaciones más vistosas será la paródica, la de *Colibrí* en relación con la naturaleza; *Colibrí* como remedo de la novela de la tierra y todo aquel corpus de obras que muestra una preocupación evidente por la naturaleza y sus vínculos, conflictivos por lo general, con el hombre, desde las crónicas hasta todas las novelas que se han aventurado en la selva: las de las primeras décadas del XX (*Doña Bárbara*, *La vorágine*), pero también las de los mismos autores del *boom* o aledaños (*Los pasos perdidos*, *La Casa Verde*)[151]. Hay en *Colibrí*, por tanto, una relectura de todas esas obras, a partir de una naturaleza nada exuberante, sino más bien de cartón piedra, aspirante a engañar al ojo, de tal modo que se podría entrever una voluntad por realizar una suerte de "periplo textual a la selva en busca de los orígenes de la tradición literaria hispanoamericana"[152].

Tal y como venimos comprobando con el corpus de autores y obras seleccionado, hay en Sarduy una voluntad distanciadora con respecto al verosímil realista, a toda una corriente literaria: ese realismo al que hemos aludido, concebido en sentido amplio, como técnica literaria. Haciendo un peculiar empleo de las relaciones architextuales, hipertextuales, tal y como Gérard Genette las entiende, sería posible buscar un *macrohipogénero* con respecto al cual ubicar las obras de Sarduy, clasificables en el hipergénero metanovelesco; algo que podría ser denominado hipogénero "clásico-legible-realista", como, siguiendo a Barthes, postula Gustavo Guerrero, el texto narrativo verosímil en su conjunto:

> A todas luces, no es otro el tipo de texto a partir del cual o, mejor, *contra* el cual se escriben las novelas, el hipogénero del

[150] Sarduy, *La simulación*, óp. cit., pp. 1291-1292.

[151] Cf. Filer, "*Colibrí*: The Parody of an Elusive Homecoming", art. cit., p. 9.

[152] González Echevarría, *La ruta de Severo Sarduy*, óp. cit., p. 213.

> que se sirve Sarduy como material de trabajo. La negación sistemática de sus presupuestos [...] es, paradójicamente, lo que mejor confirma su condición de modelo: modelo deformado, invertido, transgredido, pero modelo al fin sin cuya presencia en negativo, a contra-luz, las novelas perderían buena parte de su significado. Así, al extremo opuesto de la escala, el texto sarduyano puede ser caracterizado [...] por su dominante ficcional, por el hecho de que tiende a exhibir sus procesos de fabricación, por la concentración de los mecanismos y procedimientos que aseguran su funcionamiento en la figura del narrador, por la arbitrariedad de los eventos textuales o narrativos que recoge, por la discontinuidad manifiesta de sus unidades y niveles, por la ausencia de un principio de no-contradicción que lo gobierne en su totalidad[153].

La develación del modo de proceder realista (esto es, de las estrategias de que la novela tradicional de base realista se ha valido), la ostentación de un alto grado de autoconsciencia por parte de los textos y los personajes (entre los cuales hay que incluir a autor y lector, ambos ficcionalizados), los intentos continuos por dejar al descubierto el artificio del arte (superior en casi todos los casos a una realidad que no inspira mayor confianza que cualquier infundio), así como la presencia apabullante de la escritura en su más pura materialidad (prevalece lo que Myrna Solotorevsky llama *predominio escritural*[154], con una amplia abundancia de connotadores de escrituralidad), colocan a estas cuatro obras analizadas entre los más incuestionables ejemplos de la metanovela his-

[153] Guerrero, *La estrategia neobarroca*, óp. cit., p. 193. No queremos dejar de señalar la deuda intelectual con la obra del profesor Guerrero, cuyo enfoque ha sido determinante a la hora de configurar el nuestro. Propone, además, el doble entronque de la obra sarduyana: de un lado, el aludido hipogénero realista; de otro, la poética barroca, sin los cuales es imposible la cabal comprensión de la obra del cubano. Nos parece, además, digna de mención esa otra dimensión, sobre la que tal vez se incide menos, que Guerrero reivindica y que es objeto de estudio en este trabajo. Curiosamente, sin apelar directamente a la noción de metaliterariedad, Sánchez Robayna la invoca cuando describe los rasgos barroquizantes de la obra sarduyana: "Barroca es ya para empezar, en Sarduy, la mostración de la escritura como tal, pues, según se ha dicho, pocas cosas más esencialmente barrocas que pintar que se pinta, narrar que se narra, representar la representación", óp. cit., p. 12; "[y] aun cuando el discurso exprese, como ocurría en el Barroco histórico, toda clase de engaños respecto al mundo [...], aún nos queda el lenguaje, la ficción que se sabe ficción", ib., pp. 14-15.

[154] Cf. Myrna Solotorevsky, "El predominio escritural en un texto postmodernista: *De donde son los cantantes* de Severo Sarduy", art. cit.

panoamericana[155]. Y, sin embargo, tampoco aquí, pese a todo, el autismo es total, desde el momento en que Cuba y algunas otras realidades pueden ser consideradas como referentes extratextuales, enfrentándonos de nuevo a la principal paradoja metaficcional. La parodia, no ya de un texto concreto y específico, sino de todo un modo de proceder narrativamente, se manifiesta en Sarduy exultante:

> [E]l término "parodia", mil veces empleado por Sarduy, se impone por sí solo ya que la *dénudation* del realismo es, al fin y al cabo, una transformación lúdica –y, a veces, incluso satírica– de las convenciones literarias del género. Pero subrayemos que el blanco de la ironía de Sarduy no es temático, sino formal: a diferencia de las parodias tradicionales, lo parodiado en las novelas no es un *topos*, sino una técnica narrativa. Por otra parte, las carnavalizaciones no se ejercen sobre un texto individual: el blanco escogido es una pluralidad de textos, una clase, lo que separa a la práctica neobarroca de la parodia de la definición general según la cual sólo puede hablarse de parodias de textos singulares. Las obras de Sarduy explotan así, de manera específica, otras posibilidades del régimen lúdico-transformativo ligadas a la constitución genérica mucho más que a la individualidad textual[156].

De ahí la conveniencia de su inserción en esta línea que, desde Macedonio, pugna por conseguir un arte conciencial, autoconsciente él mismo y suscitador de la consciencia lectora; y que, por encima de las diferencias particulares entre autores y obras, conforma el macrogénero metanovelesco que aquí nos ocupa.

---

[155] Entre las conclusiones a que llega Manuel Alberca Serrano en su tesis sobre la narrativa sarduyana (data de 1980 y no incluye, por tanto, *Colibrí*), son de destacar aquellas que aluden al antirrealismo: la imposición de "una coherencia textual que en nada se doblega a un orden o realidad ajena a la novela", "la negación de la lógica temporal y causal, y, por tanto, de la noción de origen", la intertextualidad (con lo que el posible referente externo es antes textual que histórico o perteneciente al ámbito de lo real), así como la impugnación y parodia de "las falacias narrativas y veristas del realismo", *Estructuras narrativas de las novelas de Severo Sarduy*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 1981, pp. 510-513. Aunque apunta el carácter paródico de sus textos con respecto al verosímil realista y esboza algunos de los procedimientos develadores de la ilusión narrativa y de las estructuras empleadas (sin denominarlos así), no repara en la metaliterariedad de los mismos.

[156] Guerrero, óp. cit., p. 194.

Capítulo III

JOSÉ DONOSO: DEL ENSIMISMAMIENTO A LA DEVELACIÓN

Mauro percibió, como si hubiera abierto una ventana al infinito, que toda la llanura, de horizonte a horizonte, se volcaba dentro de la propiedad por el boquete que variaba la notación regular de las lanzas. Desde entonces, día a día, comenzó a acudir a su escondite tras el seto para quitar la lanza llamada Melania y contemplar, yaciendo con ella entre sus brazos, cómo penetraba el infinito por el pequeño boquete de Melania.

José Donoso, *Casa de campo*

A mitad de camino entre el realismo literario del XIX –un *realismo* que, en la segunda mitad del XX, no puede dejar de ser paródico y presentar sensibles transformaciones– y la escritura autoconsciente y autorreferencial, el escritor chileno José Donoso (Santiago de Chile, 1924-1996) ejecuta en sus novelas algunas de las estrategias metaficticias más consagradas. Asistimos con él a una efectiva cuadratura del círculo en el que ambas técnicas, presuntamente incompatibles, sufren parciales modificaciones para terminar deshaciendo la presunción. La balanza, es obvio, se inclina hacia el lado de lo metaliterario, dado que si un narrador omnisciente hace alarde de autoconsciencia pierde, de algún modo, el nimbo distanciador que en la tradición literaria aquellos han tenido, como si nos halláramos ante una noción *marcada* que modifica necesariamente el carácter neutro o nivel cero de la narración convencional.

La combinación en *Casa de campo* (1978) de una técnica cuasi realista de filiación decimonónica y resonancias

proustianas con las destrezas autoconscientes y develadoras de la ilusión narrativa convierte su obra en un curioso espécimen que recuerda, cuando menos, algunos de los atrevimientos galdosianos, intensificados en él hasta alcanzar y sobrepasar los niveles metaficticios del Unamuno de *Niebla*[1]. La *audacia* ha llevado al escritor John Barth a incluir a Donoso en el elenco posmoderno, al valorar muy positivamente la adecuada mezcla de la ilusión narrativa de cuño más tradicional con la vertiente anti-alucinatoria, que tiene como finalidad la advertencia contra el embelesamiento lector[2]. Ese doble código empleado por Donoso, el rechazo del realismo mediante una aceptación que es tan solo aparente y superficial, lo sitúa en un lugar privilegiado entre los autores metafictivos y hace ineludible su presencia en un trabajo como este. Pero ya en *El obsceno pájaro de la noche* (1970) se amalgamaban circunstancias narrativas teóricamente contrapuestas; así, al presunto mimetismo de la corriente de conciencia se le superpone la autoconsciencia de una escritura replegada sobre sí, en una novela en que pliegues, velámenes, envoltorios e imbunchamientos varios son reproducción del ensimismamiento novelesco. A la existencia de un escritor que exhibiría el proceso de elaboración de la obra que leemos (Mudito-Humberto Peñaloza), se superpone la imposibilidad de la escritura a manos de ese mismo escritor y el desconcierto lector por el desconocimiento del origen de una escritura que efectivamente es.

[1] La vinculación de Donoso, en especial en su producción más temprana, con el realismo literario no ha sido infrecuente, en especial si se considera la atención prestada por el autor a la alta burguesía chilena, así como a una parte de la clase trabajadora (sirvientes); de ahí que Rodríguez Monegal relacione su mundo con el de Flaubert, pero también con el de Dickens, que figuran, junto con otros como Henry James, entre las preferencias literarias del autor. Cf. Emir Rodríguez Monegal, "El mundo de José Donoso", *Mundo Nuevo*, 12 (1967), pp. 77-85. La recepción de su primera novela, *Coronación*, fue hecha precisamente en clave realista. Sin embargo, el derrumbe que acontece sobre los universos donosianos, aderezado con esa savia surrealista que facilita los sondeos del inconsciente individual y colectivo y unido a la consciencia manifiesta del autor de la imposibilidad de todo mimetismo escriturario, viene a cuestionar seriamente la utilización de dicho marbete, excesivamente constrictor, como sucede casi siempre con las etiquetas. Para el acercamiento donosiano al surrealismo, cf. Hernán Vidal, *José Donoso: surrealismo y rebelión de los instintos*, Barcelona, Ediciones Aubí, 1972.

[2] John Barth, *Textos sobre el postmodernismo*, León, Secretariado de Publicaciones de la Universidad de León, 2000, p. 61.

Si *Casa de campo* representa el cenit de su producción metanovelesca, combativa con las convenciones narrativas al uso, no es menos cierto que nuestro enfoque permite igualmente un acercamiento a otras como *El obsceno pájaro de la noche* –que incluso iría más allá de la mera metaficción narrativa, constituyendo auténtica *metaficción productiva*, tal y como la ha catalogado Catalina Gaspar[3]– o a *El jardín de al lado*, en la que el narrador termina subrayando el carácter fabulador de la obra leída[4]. Pero prescindiendo de los rebrotes autoconscientes de los narradores de *El jardín de al lado* o *La misteriosa desaparición de la marquesita de Loria*, que no conllevan un cuestionamiento del narrar ni gozan de mayores repercusiones en la estructura novelística, nos ocuparemos aquí, in extenso, de *El obsceno pájaro de la noche* y de *Casa de campo*[5].

La obsesión manifiesta en José Donoso en torno a la ambigüedad de la realidad –esa atención prestada al caos de lo real del que la obra literaria no puede ni debe dar cuenta– lo sitúa en la órbita de las preocupaciones posmodernas, tal y como fueron definidas *supra*. Ese caos al que es imposible poner límites u ordenar, del que el ser humano no puede evadirse, tampoco puede ser reproducido por la escritura, así fuera mediante una obra caótica y transgresiva, en la que no hubiera lugar para los compar-

[3] Catalina Gaspar, *Escritura y metaficción*, Caracas, Ediciones La Casa de Bello, 1996.

[4] Edmundo Bendezú analiza el concepto de *fabulación* desarrollado por Robert Scholes a propósito de las *Tres novelitas burguesas* (Barcelona, Seix Barral, 1973); cf. Edmundo Bendezú, "Donoso: fabulación y realidad", en Antonio Cornejo Polar (coord.), *José Donoso. La destrucción de un mundo*, Buenos Aires, García Cambeiro, 1975, pp. 161-170. Dicha noción, como ya se vio la primera parte, es aplicada por Scholes "a los novelistas en lengua inglesa que están tratando de romper el callejón sin salida de la novela realista tradicional", ib., p. 163; en ese mismo sentido la utiliza el crítico en cuestión con la obra donosiana. Aunque *El jardín de al lado* ha sido mayoritariamente analizada como novela del exilio, hay trabajos que inciden en otros elementos meramente textuales; cf. Eduardo Barraza Jara, "El discurso paratextual en *El jardín de al lado*, de José Donoso", *Revista Chilena de Literatura*, 46 (1995), pp. 139-145.

[5] Ha sido frecuente, entre la crítica, el estudio comparativo de ambas obras, a pesar de sus ostensibles diferencias, bien para subrayar el cambio efectivo entre una y otra, bien para destacar las concomitancias que subyacen. Cf. Balmiro Omaña, "De *El obsceno pájaro de la noche* a *Casa de campo*", *Texto Crítico*, VI, 1981, pp. 265-279; Enrique Luengo, *José Donoso: desde el texto al metatexto*, Concepción, Aníbal Pinto, 1992.

timentos estancos o el orden; porque de lograrlo se convertiría, paradójicamente, en una obra mimética, presunta copia del caos universal[6]. De ahí la ineficacia de las normas sociales, correlato de las normas literarias, una y mil veces develadas, que pierden su validez (o adquieren una distinta) al ser revelado su secreto, al ser mostradas *ad oculos*.

Prácticamente todo lo dicho a propósito de la simulación en la obra de Severo Sarduy podría ser aplicado ahora a los personajes donosianos, a raíz de la proliferación de disfraces, máscaras y/o juegos[7]. El juego es siempre motivo presente en Donoso, punto de unión entre una y otra novela, donde adultos y niños juegan por igual, hasta superponerse el juego, émulo de la ficción, a sus respectivas realidades:

> En *OPN* el motivo del juego interfiere directamente en la historia y aunque en algún caso pudiera decirse que su función es metafórica, en verdad su presencia y su proyección semántica atañe directamente a la historia y a la narración. [...] Representación, comedia, juego. El juego de fingir ser el otro. Pero en otro nivel el juego se vuelve, también, verdad que el interlocutor telefónico no logra descubrir en el ocultamiento, en el disfrazamiento de la voz que la persona realiza. [...] Pero en otro nivel, el juego gana a los actores, a los encubridores y ya no es juego. O lo que es peor la realidad lúdica se vuelve la realidad verdadera –a nivel de lo que es verdad en ese momento de la novela– y los actores se transforman en la persona que representan. Juego ambiguo donde los límites terminan por borrarse, donde los límites son borrosos porque no los hay o la zona que los supone es imprecisa[8].

Pero las carátulas deben ser quitadas, pese a la afirmación de uno de los Ventura de que *la apariencia es lo único que no engaña*[9]. La relación establecida entre el narrar, el

---

[6] Téngase ahora en cuenta la concepción del hecho metaficcional por parte de Peter Stoicheff, a la que aludimos en la primera parte, partidario como se muestra de concebir la caótica metaficción, si no exactamente como producto del caos real, sí al menos como coincidente con él.

[7] Cf. Ricardo Gutiérrez Mouat, *José Donoso. Impostura e impostación. La modelización lúdica y carnavalesca de una producción literaria*, Gaithersburg, Hispamérica, 1983.

[8] Hugo Achugar, *Ideología y estructuras narrativas en José Donoso (1950-1970)*, Caracas, Centro de Estudios Latinoamericanos Rómulo Gallegos, 1979, pp. 282-283.

[9] Cf. María A. Salgado, "*Casa de campo* o la realidad de la apariencia", *Revista Iberoamericana*, 51, 130-131 (1985), pp. 283-291.

jugar y el enmascaramiento (esa carnavalización subversora de que habla, entre otros, Gutiérrez Mouat), determinante para entender a Donoso, encuentra su contrapartida en la narración que desenmascara y deja al descubierto la pretendida esencia de la narración, su *verdad*: la de un narrador que, en *Casa de Campo*, se erige en *narrautor* que *confiesa* inventar cuanto narra. Catalina Gaspar, siguiendo a Roland Barthes, pretende desentrañar esta nueva ocultación de la *falacia metatextual*, tendente a hacernos creer que lo expresado en uno de los niveles más externos del relato por un narrador que se reconoce como *narrautor* tiene mayor enjundia, cuando ciertamente no se trata más que de una nueva *visión*[10], de un personaje revestido con la máscara autorial: "la presencia de lo metadiegético en lo diegético no puede ser entendida como la 'explicación del relato', en un nivel de lectura que sigue concibiendo al texto como enunciado producido, y en tanto tal como 'mimesis', y que lee en el texto lo que en él se representa o se figurativiza, y no la 'otra' enunciación, la que escapa a los límites, coacciones, represiones del azar y la violencia: la que engendra el propio discurso como dialogismo, como sujeto en proceso, como texto y no obra, y que se lee más allá de la inscripción del padre"[11]. Se trata, una vez más, del juego subyacente a todo discurso metadiegético, a cualquier proceso de inmiscusión de un autor representado que se dibuja como figura extraliteraria (sin que, por su condición textual, pueda llegar a serlo) y del que el *Quijote* ofrecía uno de los primeros y máximos ejemplos en nuestras letras.

Fehacientes diferencias entre una y otra obras que, sin embargo, no imposibilitarán el establecimiento de comunes pretensiones: el trazado de unos límites que serán sistemáticamente violentados y franqueados, ya sea en la historia esbozada, ya sea en el proceso mismo de la enunciación, hasta el punto de revelar que no es posible conocer el lugar exacto de ubicación de las lindes, mucho menos

[10] 'Creación de la fantasía o imaginación, que no tiene realidad y se toma como verdadera', según la quinta acepción del *DRAE*.

[11] Catalina Gaspar, "Metaficción y productividad en José Donoso", *Revista Iberoamericana*, 63, 180 (1997), pp. 419-435; la cita corresponde a la p. 426.

en el discurso; que las consabidas dicotomías (realidad/ficción, mímesis/diégesis, persona/personaje...) distan de tener una resolución nítida, considerando la movilidad de las lanzas demarcatorias o la inestabilidad de las fronteras que delimitan el reducto correspondiente al ser.

El obsceno pájaro de la noche

Las lecturas a que invita una obra de la complejidad y calidad de *El obsceno pájaro de la noche* (Barcelona, Seix Barral, 1970) se resuelven potencialmente en un maremagno de interpretaciones, a veces contrapuestas, pero que no necesariamente se obliteran entre sí. Descuellan las elucidaciones a la luz del mito, casi tan frecuentes como las psicoanalíticas o psicologicistas, con las que se mezclan, no pocas veces, datos de índole biográfica[12]. Como es lógico suponer, aun considerándola y teniéndola presente, no es esta la vertiente de la obra donosiana que aquí nos concierne. Mucho más interés para nosotros revisten aquellas investigaciones apegadas al texto[13] o que sitúan la obra en esa tradición textual autorreferencial o autoconsciente que venimos explorando, entre las que destacan no solo la obra de Catalina Gaspar, auténtico punto de partida para la nuestra, por su orientación metafictiva, sino también otras como las de Myrna Solotorevsky, Alicia Borinsky o Z. Nelly Martínez.

A) El imbunchamiento novelesco

La posibilidad del autismo metanovelesco se concreta en *El obsceno pájaro de la noche*, donde el símbolo del imbunche, multiplicado especularmente en los distintos espacios, ambientes y motivos del texto, halla un último reflejo, aca-

[12] Todos estos aspectos están recogidos, además de en algunos de los trabajos ya citados, en otros como el de Isis Quinteros, *José Donoso: una insurrección contra la realidad*, Madrid, Hispanova, 1978; a mitad de camino entre lo psicoanalítico y la filosofía del lenguaje se sitúa el trabajo de Héctor Calderón, *Conciencia y lenguaje en el* Quijote *y* El obsceno pájaro de la noche, Madrid, Pliegos, 1988.

[13] Cf. Guillermo Carnero, "*El obsceno pájaro de la noche*", *Cuadernos Hispanoamericanos*, 259 (1972), pp. 169-175; Jaime Siles, "*El obsceno pájaro de la noche* y su técnica narrativa", ib., pp. 175-178.

so el más relevante, en el *imbunchamiento* de una novela que se vuelve, sin pudor, sobre sí misma: "El imbunche. Todo cosido, los ojos, la boca, el culo, el sexo, las narices, los oídos, las manos, las piernas"[14]. Con esta voz mapuche, se designa en Chile al 'ser maléfico, deforme y contrahecho, que lleva la cara vuelta hacia la espalda y anda sobre una pierna por tener la otra pegada a la nuca. Se creía que los brujos robaban a los niños y les obstruían todos los agujeros naturales del cuerpo y los convertían en imbunches, cuya misión era guardar los tesoros escondidos' (*DRAE*). El motivo del imbunche, pese a su cariz monstruoso, se convierte en metáfora perfecta de la cerrazón y autorreferencialidad que, en una de sus múltiples vertientes, puede ofrecer el texto metaliterario[15].

Si la metaficcionalidad de *Casa de campo* tolera una interpretación que trasciende la obra misma e incorpora, virtualmente, elementos extraliterarios, la de *El obsceno pájaro de la noche* se vuelve una y mil veces sobre sí, haciendo alarde de un narcisismo introspectivo extremo que impide toda expansión hacia el *afuera*[16]. El lector asiste a un *panimbunchamiento*, en el que absolutamente todo –espacio, personajes, texto– se repliega, en una ficcionalización autoconsciente de "la progresiva clausura de la realidad para erigir la ficción"[17]. Aceptando que la novela sea obra de uno de los personajes –lo cual presenta no pocas dificultades–, que sea creación del Mudito, podríamos entonces considerarla como la producción de un orfeo esquizofrénico y extático, seguidor en parte del precepto apolíneo

[14] José Donoso, *El obsceno pájaro de la noche*, Madrid, Alfaguara, 1999, p. 67.

[15] Para una interpretación diferente de esta, cf. Achugar, óp. cit., p. 273 y ss.; Adriana Valdés, "El 'imbunche', estudio de un motivo en *El obsceno pájaro de la noche*", en Cornejo Polar (coord.), óp. cit., pp. 127-160.

[16] Resulta extremadamente oportuno hablar de las obras donosianas, como ha hecho buena parte de la crítica, en términos espaciales, al constituir el espacio una de las preocupaciones cruciales del autor. La dialéctica (a)dentro/(a)fuera, aplicable casi a cualquiera de sus obras narrativas, será también útil para referirnos a la novela en su relación consigo misma (el *adentro*) y con el mundo exterior (el *afuera*). Agradecemos a la Dra. Zaplana Bebia que haya compartido con nosotros el fruto de sus investigaciones en torno al espacio en la obra de José Donoso, facilitándonos el acceso a su tesis doctoral. Cf. Beatriz Zaplana Bebia, *La casa de la ficción. Una poética del espacio en la narrativa de José Donoso* (tesis doctoral inédita), Universidad de Murcia, 2006.

[17] Gaspar, óp. cit., p. 32.

del autoconocimiento, que se metaforiza en la cerrazón novelesca y en la obsesionada reiteración de los mismos miedos y fantasmas que acosan al personaje. Como aquel, este artista experimenta su particular *descensus ad inferos*, aunque su apolínea individuidad se vea prostituida con la aceptación de la inexistencia de la unidad del ser y la consiguiente transmutación. Es este un orfeo mudo y sordo, monstruoso acaso, que, sin embargo termina como aquel: disgregado, esparcido, del mismo modo que a lo largo de la novela el personaje se ha desplegado y ha ido encarnando todos los papeles imaginables. El σπαραχμός o desgarramiento final mediante el cual Mudito queda disgregado[18], pues las cenizas del imbunche son dispersadas por el viento, confirma lo quimérico de la entidad unitaria del ser y pone fin a esta introspección alucinada.

Si bien es cierto que *El obsceno pájaro* se sitúa entre aquellas obras en las que la autocrítica está "asumida como condición inherente a la narración"[19], sin que haya un narrador privilegiado que se desdoble contemplando la obra de modo ostentoso –como sí sucederá en *Casa de campo*–, la novela no está en absoluto exenta de autocrítica explícita y de una alta dosis de autorreferencialidad: "En *El obsceno pájaro de la noche* encontramos una aspiración filiada en el gesto de Macedonio Fernández-Borges: lograr una obra que asuma la compleja naturaleza de ficción y se constituya, al mismo tiempo, en crítica y comentario de su valor referencial"[20]. Las repeticiones, con muy leves variantes, de algunos fragmentos que pertenecerían a ese hipotético libro de lomo verdoso (escrito en la ficción por Humberto

[18] Solotorevsky menciona dicho fenómeno a propósito de la destrucción de la cabeza del gigante; cf. Myrna Solotorevsky, *José Donoso: incursiones en su producción novelesca*, Valparaíso, Universidad Católica, 1983, p. 52. La experiencia dionisíaca del descuartizamiento, la pugna entre lo uno y lo múltiple, está anunciada, en *mise en abyme*, varias veces en la obra; así, dirigiéndose a Iris, el Mudito amenaza con su esparcimiento: "sólo yo sabría que te dejé afuera, en manos de los carabineros, que te entregarían a los doctores para que te descuartizaran, pieza por pieza, tienes un cuerpo joven, hay mucha gente que necesita tus órganos y el doctor Azula está siempre ávido de glándulas y úteros [...], y así, descuartizada, injertada pieza por pieza en los cuerpos de otros, repartida, dejarás de existir", Donoso, *El obsceno pájaro de la noche*, óp. cit., pp. 84-85.

[19] Alicia Borinsky, "Repeticiones y máscaras: *El obsceno pájaro de la noche*", *Modern Language Notes*, 88 (1973), pp. 281-299; la cita corresponde a la p. 281.

[20] Ib., p. 282.

Peñaloza), que, por el hecho de estar incluidos en el texto de *El obsceno pájaro de la noche,* forman parte de él, hacen de la autocita un procedimiento de cierta relevancia en el desarrollo de la novela. El hecho de que se represente el acto de la escritura y de que nos sea ofrecido un texto –del cual el lector ya tiene conocimiento, pues aparece reproducido con anterioridad en los capítulos noveno y decimotercero– en el momento mismo de su creación revela el carácter autoconsciente del mismo:

> Humberto se sentó frente a su máquina. Arregló la luz. Sabía exactamente lo que iba a escribir. Tenía toda la estructura planeada hasta el último detalle, todos los personajes desarrollados, todas las situaciones, todas las anécdotas compuestas, incluso el párrafo inicial con su última coma, cantándole en la mente, el párrafo trampolín desde cuya altura se despeñaría la catarata de todas las cosas que tenía encerradas adentro, desde tanto tiempo listas para saltar.
> Cuando don Jerónimo de Azcoitía abrió por fin las cortinas de la cuna para contemplar a su vástago tan esperado, quiso matarlo ahí mismo: ese repugnante cuerpo sarmentoso retorciéndose sobre su joroba, ese rostro abierto en un surco brutal donde labios, paladar y nariz desnudaban la obscenidad de huesos y tejidos en una incoherencia de rasgos rojizos... era la confusión, el desorden, una forma distinta pero peor de la muerte[21].

La repetición, sin embargo, del último párrafo saca a la luz el artificio y doblez de lo que se presenta como narración *ingenua*, volviéndose retrospectivamente sobre la obra y proyectando sobre ella la duda de la procedencia de aquello que leemos. La primera vez que se narra el reconocimiento del último de los Azcoitía por parte del padre, el texto viene a ofrecer una información de la que el lector carecía, pero de la que ni tan siquiera había tenido necesidad, pues hasta el momento la figura de Boy no había cobrado entidad; mas se le ofrece tangencialmente y con el habitual envoltorio de la confusión. De modo tangencial, porque Mudito *re*-escribe de memoria el comienzo del libro robado de la casa de los Azcoitía para demostrar su autoría: nada hace suponer, todavía, que lo narrado esté vinculado a la historia que viene desarrollando la diégesis. Y en medio de un enorme desconcierto para el lector, por-

[21] Donoso, *El obsceno pájaro de la noche*, óp. cit., pp. 266-267.

que, fiel a las implícitas anfibologías y a la explícita, aunque no abiertamente enunciada, *ley de sustitución* o *desplazamiento* que rige la obra, el personaje al que el narrador se dirige se perfila durante unos instantes como el hijo que en el capítulo anterior estaba esperando Iris Mateluna[22], cuyo *milagroso* embarazo, con todas las indeterminaciones que, a su vez, conlleva, ha ocupado los capítulos precedentes. La segunda vez, ya inserto el fragmento en cuestión en el discurso primario del narrador, sirve para poner fin a la relación del proceso de gestación y embarazo de Inés de Azcoitía. Pero nadie ni nada llama la atención sobre la intertextualidad (no hay comillas, ni cursivas, ni el narrador repara en la circunstancia de la transcripción), sino que se ofrece tal cual, como emergente de la pluma de quien narra. La importancia estructural del fragmento es grande, pues actúa como llave para un cambio primordial en la narración: la aparición de la casa de los monstruos, ese reducto de la deformidad, a partir del capítulo siguiente. Y sin embargo, la reiteración es un elemento develador: da al traste, en primer lugar, con la falacia de la corriente de conciencia (novela como transcripción hecha por no sabemos quién de un largo monólogo interior, entreverado con otros episodios) y muestra una escritura en proceso, in fíeri, que reconocemos como tal (hay alguien que escribe, que copia, que corta y pega).

Existen, por lo tanto, fragmentos de la obra que leemos, *El obsceno pájaro de la noche*, atribuibles a uno de los personajes, que adquiere así estatus de narrador, ora autodiegético, ora homodiegético, pero que no alcanza la categoría de *substituto auctorial*, como Myrna Solotorevsky denomina al narrador de *Casa de campo*, dado que no hay alarde de dicha circunstancia (más bien lo contrario). A partir de la atribución de los segmentos citados, no resulta descabellado pensar que todo sea obra suya, incluso aquellos capítulos en los que no aparece directamente, máxime si admitimos la vocación escrituraria de Peñaloza-Mudito[23].

[22] "Estás ahí, sentado frente a mí. [...] ¡Qué mal zurcida tienes la cara!", ib., p. 162.

[23] Se corre siempre el riesgo de la credulidad excesiva, de aceptar como *reales* los hechos ficticios narrados en cualesquier niveles; en este caso, la calidad de escritor de Humberto Peñaloza, solo porque así *lo dice* el discurso narrativo. Con

En *El obsceno pájaro de la noche*, a diferencia de *Casa de campo*, no tenemos a un narrador claramente identificable y que se muestre como tal, pero sí indicios que nos permiten formular alguna hipótesis al respecto. Partiendo de la idea de que el monólogo interior en sentido estricto, como transcripción más o menos fiel del pensamiento de un personaje, se alinea, pese a su modernidad, en la facción mimética del hecho literario y que supone el desconocimiento o la negación del acto de escritura (quién escribe lo *monologado*[24]), se hace necesario suponer que pueda tratarse de un monólogo interior inventado, escrito por alguien (Peñaloza-Mudito), como técnica narrativa que se combina con otra de cuño realista, o bien aceptar la existencia de una especie de narrador omnisciente transcriptor.

Sin embargo, ninguna de las opciones anteriores es del todo satisfactoria, o lo es para determinados segmentos textuales, pero no para la totalidad, en una obra que no permite una interpretación global. Los parámetros tradicionales de análisis son minados por la propia novela, que gracias a la especularidad textual ofrece algunas claves de interpretación. El carácter dilógico de algunos enunciados, su condición anfibológica, permite la reflexión o *mise en abyme* metatextual[25] y la toma de conciencia por parte del lector de la necesidad de modificar dichos postulados. Así, a la preocupación por encontrar una instancia autorial a la que atribuir el texto, este responde así: "En tu

---

todo, también Myrna Solotorevsky se deja llevar por esa convención: "La equivalencia entre el texto potencial del Mudito y la novela a la que nos enfrentamos, se hace ostensible en los momentos en que se destaca la facultad demiúrgica del protagonista [...]. Diseminados en un texto potencial hay momentos que podrían ser estimados como correspondientes al libro una vez escrito por Humberto, recognoscibles por su alto grado de organización y su procedencia de un narrador tradicional, omnisciente", Solotorevsky, óp. cit., p. 59, n. 61.

[24] El problema es similar al del diálogo entre personajes, que requiere forzosamente una instancia narradora que asuma como propia la presunta transcripción (o remarque, si es de estirpe develadora, su carácter inventado). Gérard Genette subraya la emancipación del monólogo interior o "discurso inmediato" con respecto al patronazgo narrativo; cf. Genette, *Figuras III*, óp. cit., pp. 230-231.

[25] Para Dällenbach es factible hablar de *mise en abyme* metatextual cuando el texto ofrece algo a manera de *instrucciones de uso*: "aprestando la lectura para que cumpla su tarea con menos dificultad: rehacer, como en un espejo, lo que su revés simétrico hizo antes que él; tomar la obra por lo que desea ser tomada", Dällenbach, óp. cit., p. 122.

mente tradicional existe un padre que hay que buscar para cargarlo con el hijo. No sabes el otro lado de las cosas, las docenas de padres que escondió la máscara del Gigante, lo que yo tramé antes que tú comenzaras con tu pobre historia realista"[26]. El recurrente mecanismo del enmascaramiento, ocultación y/o suplantación impele a concebir el sistema de máscaras como aplicable también al narrador-autor, quedando no solo cuestionada la noción de autoría, sino también la de obra, que se redefine a partir de una *nueva* escritura.

Por otro lado, las reiteradas alusiones a la posesión de las *llaves* de la casa por parte del Mudito, teniendo en cuenta esa facilidad para la identificación *casa-libro*, instaura su figura como entidad demiúrgica a la que pareciera tan solo la Peta Ponce puede hacer sombra[27], pero de cuya infalibilidad el texto mismo duda, descubriendo la existencia de intersticios que escapan al dominio del autor-narrador: "Mudo, Mudito, sí, se fue la Damiana, no sabes que la Damiana se fue sin que tú pudieras retenerla, la Damiana sabe escabullirse, no necesita tus llaves, en esta Casa hay agujeros que no conoces por donde entran y salen personas que tú no registras"[28]. La facultad manipuladora de la Peta Ponce se superpone a la del narrador-autor, que insinúa o simula, a través de la anfibología de los enunciados, su autoridad para modificar a los personajes; y viene respaldada por la tajante afirmación del "*Yo escribí ese libro que está hojeando*"[29]. Por eso toda tergiversación de personajes –invención, reducción, eliminación...– se siente como ejecución de su poder cuasi divino, superior al de sus criaturas, a las que se dirige con frecuencia: "Tengo que eliminarte. [...] Ya la eliminé a ella. [...] Tengo muchas páginas en blanco esperando que yo escriba tu fin, tengo mucho

[26] Donoso, *El obsceno pájaro de la noche*, óp. cit., p. 142. La dilogía posibilita una interpretación en sentido literal –las palabras dirigidas por el narrador a la Damiana, acerca de la paternidad del hijo de la Iris– o en sentido figurado, aplicando así el enunciado a la construcción de la propia obra.

[27] "El prisma de la Peta Ponce refractando y confundiéndolo todo y creando planos simultáneos y contradictorios, todo sin jamás alcanzar el papel porque siempre oigo las voces y las risas envolviéndome y amarrándome", ib., p. 271.

[28] Ib., p. 145.

[29] Ib., p. 164.

tiempo para inventarte el fin más abyecto porque ahora estoy a salvo aquí en la Casa"[30]. Mas la hipotética superioridad, otorgada por el enfrentamiento realidad/ficción, queda subvertida al configurarse a sí mismo también como personaje, hecho, por tanto, del mismo cartón piedra que sus marionetas: "No pudieron hablar con Humberto Peñaloza porque al oír ese nombre huyó por los pasadizos hasta el fondo de la Casa, no existe Humberto Peñaloza, es una invención, no es una persona sino un personaje"[31]. Incluso uno de los personajes, Emperatriz, verbaliza una de las aspiraciones secretas de todo ser de ficción, inventar a quien lo inventó: "A veces pienso... sí, pienso que yo lo inventé a él, que yo lo soñé a él tal como él soñó este mundo en que nos tiene cautivos"[32]. La ambigüedad y el desconcierto se instalan por momentos en la novela, por cuanto "toda ella es una persistente mutación que abarca desde la forma específica del relato, donde las palabras se dan vueltas sobre sí mismas, negándose continuamente, hasta alcanzar todas las dimensiones del mundo presentado"[33].

La admisible anfibología de los enunciados a que aludíamos consiente ciertas reinterpretaciones del texto a la luz del papel autorial, siendo así que lo que este predica de las más variadas circunstancias, aparentemente desligadas del hecho mismo de la ficción y de la construcción de ficciones, puede ser concebido sin esfuerzos como definición de dicha tarea. De tal forma, la descripción de las actividades del doctor Azula es susceptible de ser aplicada al escritor, que modifica a sus criaturas a su antojo, tomando de aquí y de allí, en un cortar y pegar infinito: "alteran a los seres, cambian a una persona por otra o por varias, deforman a la gente, fabrican seres que creen ser el mismo pero son otro o quizás otros, mezclan, revuelven, intercambian, todas las permutaciones son posibles en sus laboratorios blancos donde la unidad del ser no se respeta"[34]. Los resultados en uno y otro caso son se-

[30] Ib., p. 489.

[31] Ib., p. 464.

[32] Ib., p. 427.

[33] José Promis Ojeda, "La desintegración del orden en la novela de José Donoso", en Cornejo Polar (coord.), óp. cit., pp. 13-42; la cita corresponde a la p. 33.

[34] Donoso, *El obsceno pájaro de la noche*, óp. cit., pp. 416-417.

mejantes: la monstruosidad, proveniente de esa falta de respeto por una individuidad en la que, por otra parte, quien narra no parece creer. Se trata en el fondo de una apología de un nuevo tipo de personaje, alejado de la integridad y coherencia psicológicas de que hacía gala el personaje tradicional, solidario del caos y la mutación constante en este nuevo espacio narrativo en que se desenvuelve.

B) Descentramiento y caos rizomático

Tras la maraña textual, tras el caos de voces que se entrecruzan –sea, en efecto una pluralidad, sea una sola, la de Mudito, que se transmuta–, se *esconde* el proceso de creación de la propia novela. Cubrir/descubrir, enmascarar/desenmascarar, velar/develar. Es el juego constante de la mostración y el ocultamiento, de descentralización o desplazamiento del centro, estudiado por la crítica a la luz de los postulados bajtinianos o derridianos[35], que se reproduce en abismo en la obra mediante diversos motivos, objetos o situaciones narrativas: el poncho del cacique del cuento del capítulo segundo, los envoltorios de los paquetes de las viejas, los tabiques que ciegan ventanas... De todas ellas, tal vez sea la primera la más reveladora, al materializar mediante la representación verbal de la leyenda, la noción de *descentramiento*[36]. Así, cuenta el narrador que, en la pluralidad de versiones contradictorias que presenta la conseja del cacique, de cuya hija se rumorea que es bruja,

[35] Cf. Z. Nelly Martínez, "*El obsceno pájaro de la noche*: la productividad del texto", *Revista Iberoamericana*, 46, 110-111 (1980), pp. 51-65.

[36] Aunque el *DRAE* no recoge la voz *descentramiento*, formado sobre el infinitivo *descentrar*, nos parece oportuno su empleo para referirnos a ese procedimiento del texto donosiano mediante el cual lo que es centro deja de serlo, pasando a ser sustituido por otra entidad. El concepto de *descentralización* (de *descentralizar*) no resulta tan preciso a la hora de nombrar esa sustitución de lo central y el consiguiente paso a la marginalidad de lo que fue centro, por implicar una transferencia desde lo único a lo plural. Por el contrario, sí es apropiado hablar de *descentralización*, como lo hace Martínez, en relación con el fenómeno polifónico. La cuestión no es ni mucho menos baladí, pues dicho *descentramiento* se repite en diversos niveles, siendo el más significativo de ellos el psicológico, al estar la novela plagada de personajes *sacados de su centro*, 'donde tienen su natural asiento o acomodo' (*DRAE*). Para esta misma cuestión, aplicada a *Casa de campo*, cf. Z. Nelly Martínez, "*Casa de campo* de José Donoso: afán de descentralización y nostalgia de centro", *Hispanic Review*, 50 (1982), pp. 439-448.

"[s]ólo lo esencial siempre permanece fijo: el amplio poncho paternal cubre una puerta y bajo su discreción escamotea al personaje noble, retirándolo del centro del relato para desviar la atención y la venganza de la peonada hacia la vieja"[37]. Esa leyenda de la niña-bruja, con su peculiar concreción del descentramiento, va adquiriendo relevancia a medida que avanza la novela, hasta convertirse en referente de la historia misma ("Yo he visto a don Jerónimo alzar el brazo y con él los pliegues de su poncho de vicuña como el del cacique, para indicar que aquí no ha pasado nada, que este es territorio vedado, que la voluntad de su gesto es eliminar, desgajar del volumen entero el trozo que está dispuesto a mostrar"[38]); pero también de la técnica narrativa que enfoca y desenfoca a su antojo a los personajes, generando incertidumbres varias en lo relativo a la naturaleza, condición y realidad de estos. El caso de la Peta Ponce resulta paradigmático: pareciera que es ella la bruja sobre la que el cacique deriva las miradas, pasando a ser centro, toda vez que el narrador le transfiere, siempre de forma velada, algunas de las competencias de carácter demiúrgico que corresponderían a un autor-narrador: "Todo es posible cuando interviene la Peta Ponce"[39]. La *todoposibilidad* que acarrea el personaje lo convierte en vicario del narrador, en una suerte de transformador de realidades discursivas, dado que el texto dicho se desdice en ocasiones sin mayor motivo que la irrupción, también textual, de la Peta Ponce. Su presunta doble marginalidad –como personaje apartado de la vista de todos y como personaje secundario con respecto a los protagonistas, aunque también como integrante del elenco de los personajes, frente al poder auctorial– se transforma, por tanto, en centralidad. Y esto sucede en ambos niveles, diegético y metadiegético, cuando todas las miradas se vuelven sobre ella (en la leyenda), suplanta a Inés (o al menos se insinúa esa posibilidad) y se desvela que su poder o magia son los de un demiurgo que tergiversa acontecimientos y realidades; a la vez, dichos poderes se proyectan sobre un proteico relato que se muestra

[37] Donoso, *El obsceno pájaro de la noche*, óp. cit., p. 46.

[38] Ib., p. 369.

[39] Ib., p. 371.

tan mutante, vacilante y oscilante como las inciertas versiones que lo integran.

El modelo basado en el rizoma descrito por Gilles Deleuze es el idóneo para aventurarse en la comprensión de *El obsceno pájaro de la noche*. No solo sirve para definir el crecimiento o decrecimiento de la casa de la Encarnación de la Chimba, con pasillos, puertas y ventanas que se clausuran sin seguir un orden preestablecido, sino que el caos rizomático emana de la construcción misma de la novela. El propio Donoso afirma que en la génesis de *El obsceno pájaro de la noche* no hay una intención de significado preciso, ni una linealidad planeada: "Ha sido algo así como un 'happening', algo que me ha ido sucediendo, que me ha ido matando a mí y que yo he ido matando, que yo he ido desgajando a trozos de mí, ramas le han crecido por acá, y ramas por allá, una cosa viva. Es algo que me ha sucedido más bien que he escrito"[40]. El desorden no es tan solo superficial, un problema de la enunciación, sino que afecta a la materia narrada, al enunciado, en la misma o similar medida; de ahí la imposibilidad de reorganizarla para conferirle una coherencia que el texto no posee. No se trata, por tanto, de una historia que haya sido fragmentada y redistribuida, ofreciendo así un caos aparente; antes bien, la irracionalidad de la que todo emana impide a veces una necesaria clarificación de cara al lector. Lo construido es sistemáticamente destruido –lo dicho, desdicho–, de ahí la generalizada sensación de anomia.

Aunque los ejemplos se suceden, tal vez el más elocuente sea el del *libro de lomo verdoso* a que se alude en varias ocasiones, revelador de flagrantes incoherencias en la enunciación. De ese libro de lomo verdoso, de ciento ochenta páginas y de cuya tirada de quinientos ejemplares Jerónimo de Azcoitía subscribe cien, se ofrecen varios detalles que, de referirse efectivamente a una misma obra, son a todas luces contradictorios: que es un libro de poemas, que fue escrito por un joven Peñaloza estudiante, que exhibe un estilo cursi en el que manidos tópicos literarios suplen una experiencia directa del poeta con el mundo,

[40] Emir Rodríguez Monegal, "José Donoso: la novela como *happening*", *Revista Iberoamericana*, 76-77 (1971), pp. 517-536; la cita corresponde a la p. 518.

que tienen como personajes a Jerónimo de Azcoitía, Inés y Boy, con un prólogo que reseña el nacimiento de Boy antes de que este naciera... La transcripción del prólogo de la obra da al traste con lo anterior, pues ni el estilo puede ser calificado de cursi –más bien se trata de un realismo descarnado y obsceno– ni puede haber sido escrito en la juventud de Peñaloza. A menos que la ficción preceda a la *realidad* (una realidad que corre el riesgo constante de la ficcionalidad); a menos que la realidad de Boy y la de todos los habitantes de la Rinconada, la de Jerónimo de Azcoitía, sea únicamente inventada para demostrar o ejecutar la verdad de un libro preexistente[41].

La cursilería de ese Humberto Peñaloza de contraportada, "el sensible prosista que nos entrega en estas tenues páginas una visión tan sentida y artística del mundo desvanecido de antaño cuando la primavera de la inocencia florecía en jardines de glicinas"[42], discuerda con lo que leemos. Ahí incluso se representa la muerte de Jerónimo de Azcoitía tal y como será narrada en las páginas de *El obsceno pájaro de la noche*, resultando inidentificables, por tanto, los pasajes "de esas prosas cursis, de las ingenuidades del exquisito escritor del estilo tan artístico, de sensibilidad tan selecta, el poeta de las viñetas primaverales, el joven talentoso que sale recién de la crisálida para respirar el aire fragante de un futuro venturoso que será honra para las letras nacionales"[43]. Las páginas del libro de lomo verdoso se entremezclan con las de *la crónica del mundo de Boy* de tal manera que nunca sabemos con certeza ante cuál de esas escrituras, representadas abismalmente una(s) en otra(s), nos encontramos. El perfil del escritor que comenzó siendo Humberto Peñaloza, esbozo biográfico y artístico a la manera de los de solapa o contraportada, lo sitúa, más que en la estela realista, en la de un modernismo decadente que no augura a ese escritor bartlebyano[44], atormentado y

[41] Dicha posibilidad queda incluso sugerida por el discurso: "[N]o sabía cuál era la realidad, la de adentro o la de afuera, si había inventado lo que pensaba o lo que pensaba había inventado lo que sus ojos veían", Donoso, *El obsceno pájaro de la noche*, óp. cit., p. 253.

[42] Ib., p. 93.

[43] Ib., p. 156.

[44] Nos referimos con esta noción de *escritor bartlebyano* a la acuñada por Enri-

cuasi onírico que llegará a ser: "Un talento incipiente que apenas se atreve a salir de su crisálida, pero con promesa de frutos de alta sensibilidad artística, de sentimiento refinado bordeando en lo enfermizo, que se regodea con el lujo de las imágenes a veces decadentes, pero un nombre que no se debe olvidar porque, aunque nuevo, ya ha dejado su huella, imprimiéndose por la delicadeza de su sensibilidad artística en nuestra literatura: Humberto Peñaloza"[45]. Aunque ambas escrituras son, a priori, inconfundibles y deberían mantenerse diferenciadas, la práctica novelesca consigue entremezclarlas e implantar el desconcierto del lector metódico; solo mediante la abstracción teórica es hacedero el deslinde[46].

Queda manifiesto que *El obsceno pájaro de la noche* es imposible de leer con parámetros racionales, que las *incoherencias narrativas* imponen otro tipo de lectura. Es ilusoria la pretensión de enmendar el caos tan solo eliminando prolepsis, rellenando elipsis o alisando pliegues, porque el resultado no tendría la coherencia que podría albergar un texto de los denominados *realistas*. Lo caótico no es solo el envoltorio, la forma en que se transmite la obra, sino que toda ella lo es, imbuida como está en esa irracionalidad que se pregona[47]. Reconstruido el nebuloso rompecabezas narrativo con la lógica de la cordura, constatamos que las

---

que Vila-Matas en *Bartleby y compañía* (Barcelona, Anagrama, 2000). A partir del *Bartleby, the Scrivener* (1853) de Melville y su *preferiría no hacerlo* ("I would prefer not to"), Vila-Matas establece toda una estirpe de escritores reales y ficticios acuciados por la imposibilidad escrituraria, por su negativa, voluntaria u obligada, a seguir escribiendo. Para Achugar, el motivo del escritor que no escribe o, más bien, que no logra redondear su obra ("creador estéril o creador-destructor"), se relaciona con el enmascaramiento general de la novela: "Se trata de identidades momentáneas, transitorias. De intentos de producción que no prosperan y [...], que si prosperan se intenta borrar, anular, destruir. Por lo que, en verdad, más que del motivo de un escritor habría que hablar del de un escritor que no escribe o se desdice", Achugar, óp. cit., p. 281.

[45] Donoso, *El obsceno pájaro de la noche*, óp. cit., p. 292.

[46] Cf. Martínez, *El obsceno pájaro de la noche*: la productividad del texto", art. cit., p. 57.

[47] Philip Swanson realiza un estudio de *El obsceno pájaro de la noche* a partir de la dialéctica orden/caos y de cómo dicha contraposición se repite en todos los niveles de la obra, incluido el estructural, alcanzando una forma que es a la vez encarnación y antídoto para el caos; se conjura de este modo el terror que este representa. Cf. Philip Swanson, *José Donoso: The "Boom" and Beyond*, Liverpool, Francis Cairns, 1988.

piezas no encajan; falla la geometría y casi es obligado recurrir a la topología de Möebius, transmutada en la novela en la magia de la Peta Ponce, para explicar las desavenencias diegéticas: "Las viejas como la Peta Ponce tienen el poder de plegar y confundir el tiempo, lo multiplican y lo dividen, los acontecimientos se refractan en sus manos verrugosas como en el prisma más brillante, cortan el suceder consecutivo en trozos que disponen en forma paralela, curvan esos trozos y los enroscan organizando estructuras que les sirven para que se cumplan sus designios"[48].

C) Artificio e impostura: el prisma narrativo

La pugna entre la artificialidad y la naturalidad, lugar común en la mayoría de las obras aquí analizadas y derivación del enfrentamiento ficcional-real, también se actualiza en la narrativa donosiana. En lo que respecta a *El obsceno pájaro de la noche*, la abundancia de simulaciones, suplantaciones e imposturas, así como la incertidumbre de lo real, la indeterminación entre el sueño y la vigilia, el delirio y la cordura, el adentro y el afuera o la coyuntura misma en la que las verdades no poseen mayor enjundia que las versiones o los rumores, acentúan esa alteridad en la que uno de los términos despunta sobre el primero[49]: "Ahora que conozco la realidad, sólo lo artificial me interesa"[50], afirmará Boy al conocer el afuera que la reclusión en la Rinconada le estaba vedando. Catalina Gaspar transfiere dicha alteridad (realidad/ficción) a otra más específica y apta para informar del desarrollo de la novela, la alteridad verosimilitud/productividad, que considera manifestación de aquella, y que sería recurrentemente explorada o problematizada por el metatexto que es *El obsceno pájaro de la noche*, "al proponer una *imposible verosimilitud* que abrirá la

[48] Donoso, *El obsceno pájaro de la noche*, óp. cit., p. 230.

[49] La imposibilidad tácita de "distinguir el rumor de lo efectivamente ocurrido" (Borinsky, "Repeticiones y máscaras: *El obsceno pájaro de la noche*", art. cit., p. 286) es solidaria de otras indistinciones crónicas en la novela, de tal modo que asistimos a "la consumación de la caída final de la realidad" (Promis Ojeda, art. cit., p. 33), que hace aguas por todas partes, en medio del caos verbal y el torrente discursivo.

[50] Donoso, *El obsceno pájaro de la noche*, óp. cit., p. 503.

escena textual al *relato de su productividad*"[51]. La ostentación constante de la artificiosidad es así considerada como una suerte de representación en abismo de la condición de artefacto verbal de la propia obra. Gaspar concibe la novela como *metaficción productiva*, al narrar "los procedimientos ficcionales que la generan y la constituyen como *diferencia*"[52]. De ahí que la noción de mímesis sea transferida, en *El obsceno pájaro de la noche*, al proceso mismo de la escritura, aproximándose de alguna manera a aquello que Hutcheon denomina *mímesis del proceso*: "la metaficción se mimetizaría a sí misma, enfatizando su cualidad de ficción, y *reforzando*, paradójicamente, la *verosimilitud* del relato, que encontraría su justificación y su explicación en sí mismo. La metaficción reforzaría el reino de la *verosimilitud*, de la *representación* y de la *identidad*, aunque estas nociones hayan sido desplazadas, en la alteridad realidad/ficción, de la relación con la realidad a la endorreferencialidad textual en donde el relato se autorrepresenta y se ensimisma en la identidad consigo mismo"[53]. Semejante productividad se concreta en *El obsceno pájaro de la noche* en la figura del prisma, presente en el enunciado, pero también eje vertebrador de la enunciación: "La imagen del *prisma metaficcional* que formula *El obsceno pájaro de la noche* podría ser, de esta manera, imagen de la *metaficción productiva*, que nos dice simultáneamente sobre la estructuración de la ficción como dinámica del *diálogo especular* y como *polifonía descentralizadora* de sus plurales biseles que generan el relato en *descentramientos* sucesivos. Cualquier representación –del 'producto' o del 'proceso'–, es descentrada, como en el Aleph borgesiano no hay totalidad, hay visiones, biseles que instauran la ficción como un proceso transformativo no 'representable' unívocamente, monológicamente, en *mise en abyme* alguna"[54]. Para Catalina Gaspar la metaficción productiva se alejaría de la noción de *mise en abyme* de la enunciación, tal y como la describe Dällenbach, al no ser representado en abismo el productor o receptor del

[51] Gaspar, óp. cit., p. 29.

[52] Ib., p. 50.

[53] Ib., p. 47.

[54] Ib., p. 81.

relato, sino la metaliterariedad misma del texto en el acto de producirse. Su argumentación, que no compartimos totalmente, es válida para ciertos fragmentos de la obra, pero no como interpretación global, suponiendo que alcanzar tal cosa, a propósito de *El obsceno pájaro de la noche*, resultara posible.

Esas *mises en abyme* de *espejo trizado*, casi nunca totales, sino parciales, como se ha visto, proliferan por toda la obra, si bien hay dos casos especialmente reveladores de abismamiento. El primero de ellos se perfila como un rendido homenaje a quien acuñó la expresión, tomándola de la heráldica: André Gide. La plasmación de las diversas situaciones de la vida de Jerónimo e Inés mediante medallones *sour le tout*, revelan su carácter de representación dentro de una representación mayor[55]. La manifestación como escena de lo que se ofrece como episodio *realmente* acontecido no deja de ser una mostración de la artificiosidad del mismo[56]: "Todo estaba dispuesto. Jerónimo había logrado por fin sacar a Inés del medallón estático de la dicha conyugal perfecta: ayudada por su mano galante la conduce para tomar las actitudes prescritas en el siguiente medallón, en que figurarían como padres. Mientras, la Peta y yo, seres fantásticos, monstruos grotescos, cumplíamos con nuestra misión de sostener simétricamente desde el exterior ese nuevo medallón, como un par de suntuosos animales heráldicos"[57]. El texto se presenta no solo como mural que alberga en su interior los susodichos medallones, sino que incluso es mostrado el marco circundante –esos dos animales heráldicos que actúan a manera de orla–, indicio indiscutible de su artificiosidad, telón que delimita uno y otro niveles y convierte a los lectores, sin ambages, en espectadores de la representación.

[55] "En lenguaje heráldico, la figura del blasón dentro del blasón viene designada por la expresión *sur le tout - su[r] le tout du tout*, cuando el blasón engloba a su vez otro. [...] [E]l blasón en miniatura, en principio, no debe ser reproducción del escudo que le sirve de marco, dado que éste simboliza los cuarteles (es decir: las alianzas: mujer, madre, abuela, bisabuela) del noble que lleva el escudo central", Dällenbach, óp. cit., p. 27, n. 9.

[56] Recuérdese que la descripción de escudos, bajorrelieves o tapices ha estado presente en la literatura universal, desde los textos de la antigüedad greco-latina hasta las manifestaciones renacentistas y barrocas.

[57] Donoso, *El obsceno pájaro de la noche*, óp. cit., p. 236.

Al final, en el antepenúltimo capítulo, encontramos un diálogo que sí aspira a reproducir en abismo el global de la obra, produciéndose esa *relación de similitud con la obra que lo contiene* necesaria para que podamos hablar de *mise en abyme*. La sensación metaléptica es absoluta, de tal manera que tenemos la impresión de que los personajes hablan –y lo hacen efectivamente– no solo del Mudito, personaje como ellos, sino de la obra misma que terminamos de leer, que, paradójicamente, no podría haber sido escrita por quien no escribe. La aporía entonces enturbia de algún modo la especularidad, intensificando así el carácter abismal:

> –En realidad no escribió jamás nada, Jerónimo. Se lo llevaba pensando en lo que iba a escribir, y a veces, cuando en las tardes nos reuníamos aquí un grupo de lo más agradable, nos contaba sus proyectos.
> –En fin, quizá sea para mejor. Uno de los defectos de Humberto fue creer que mi biografía era material literario.
> –Sí, empezó hablando de eso, pero después todo se deformó mucho. Humberto no tenía la vocación de la sencillez. Sentía necesidad de retorcer lo normal, una especie de compulsión por vengarse y destruir y fue tanto lo que complicó y deformó su proyecto inicial que es como si él mismo se hubiera perdido para siempre en el laberinto que iba inventando lleno de oscuridad y terrores con más consistencia que él mismo y que sus demás personajes, siempre gaseosos, fluctuantes, jamás un ser humano, siempre disfraces, actores, maquillajes que se disolvían... sí, eran más importantes sus obsesiones y sus odios que la realidad que le era necesario negar...[58]

Si, para Foucault, "Don Quijote lee el mundo para demostrar los libros"[59], bien pudiéramos decir que tenemos aquí un personaje que escribe para demostrarse a sí mismo, aunque termine diluyéndose en la escritura en una suerte de contubernio vital-literario. Su escribir es presentado como liberación, como válvula de escape y como venganza contra un mundo que tal vez no sea más que invención suya: "yo no logro despachar esas risas atronadoras aunque me siente a mi máquina de escribir para seguir escribiendo, no, no seguir escribiendo porque no he comenzado

[58] Ib., p. 507.

[59] Michel Foucault, *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas,* Madrid, Siglo xxi Editores, 1997, p. 54.

a escribir nada todavía, pero que todos tomen nota: una de estas tardes voy a comenzar a escribir para liberarme de esta asfixia de las carcajadas con que don Jerónimo me encarcela"[60]. Pero la todavía inexistente obra muestra su esencia aporética –la *imposible verosimilitud* de que habla Gaspar– al desdecirse y negarse en el momento mismo en que la leemos:

> Mi obra entera va a estallar dentro de mi cuerpo, cada fragmento de mi anatomía cobrará vida propia, ajena a la mía, no existirá Humberto, no existirán más que estos monstruos, el tirano que me encerró en la Rinconada para que lo invente, el color miel de Inés, la muerte de la Brígida, el embarazo histérico de la Iris Mateluna, la beata que jamás llegó a ser beata, el padre de Humberto Peñaloza señalando a don Jerónimo vestido para ir al Club Hípico, y su mano benigna, bondadosa, Madre Benita, que no suelta ni soltará la mía y su atención a mis palabras de mudo y sus rosarios, esta Casa es la Rinconada de antes, de ahora, de después, la evasión, el crimen, todo vivo en mi cabeza, el prisma de la Peta Ponce refractando y confundiéndolo todo y creando planos simultáneos y contradictorios, todo sin jamás alcanzar el papel porque siempre oigo las voces y las risas envolviéndome y amarrándome[61].

El bosque indómito en el que el lobo aúlla y el obsceno pájaro de la noche chilla deja al descubierto su esencia, eminentemente lingüística: ser bosque de signos que se autorrepresentan, donde aullidos y chillidos, como cotorreos y parloteos, adoptan la forma de torrente verbal[62].

Casa de campo

Con *Casa de campo* (Barcelona, Seix Barral, 1978) es viable demostrar, una vez más, que el fenómeno metanovelesco no conlleva obligatoriamente un total desentendimiento del exterior, incluso con los aspectos sociales y políticos de su tiempo. Si páginas atrás ha sido calificada como el cenit de la producción metaliteraria de Donoso, también es cier-

[60] Donoso, *El obsceno pájaro de la noche*, óp. cit., p. 270.

[61] Ib., p. 271.

[62] Para el análisis del epígrafe de la novela como epitexto –el texto escrito sobre el texto con una intencionalidad representativa, sintética–, cf. Solotorevsky, óp. cit., pp. 57-59.

to que otros críticos han optado por resaltar sus aspectos políticos, viéndola como una crítica más o menos explícita al régimen autoritario que Chile padecía desde cinco años antes de la publicación de la obra[63], o leyéndola, incluso, como una auténtica novela de la dictadura, equiparable en ese sentido a aquellas grandes obras de la literatura hispanoamericana en las que la presencia del dictador llega a ser asfixiante, como las de Miguel Ángel Asturias (*El Señor Presidente*), Alejo Carpentier (*El recurso del método*), Augusto Roa Bastos (*Yo el Supremo*) o Gabriel García Márquez (*El otoño del patriarca*), o, más específicamente, por la ausencia de dicha figura en *Casa de campo*, a aquellas otras de temática dictatorial donde la figura del sátrapa aparece bastante diluida (*Amalia*, de José Mármol, *La mala hora*, de García Márquez, o *Conversación en la Catedral*, de Vargas Llosa)[64]. Lo narrado a propósito de los Ventura en Marulanda vendría a constituir una alegoría de la dictadura de Pinochet y de las consiguientes dominación, represión y censura impuestas por el régimen; pero, lejos de componer únicamente un telón de fondo o ambiente, la coyuntura política del Chile de los setenta vendría a ocupar el lugar central de la narración, al ser toda ella una metáfora continuada del período histórico dominado por el terror en que se inserta: "las referencias alegóricas de la novela de Donoso no constituyen un modelo sincrético sino un sistema de alusiones específicas a conceptos o personajes históricos reconocibles, aunque no hay duda de que la novela también alude a una problemática generalizada en toda la América Latina –la alianza entre los intereses oligárquicos y los intereses extranjeros con la consecuente explotación del campesinado– que muchas veces ha engendrado o mantenido regímenes dictatoriales"[65].

[63] Cf. Luis Íñigo Madrigal, "Alegoría, historia, novela (a propósito de *Casa de campo*, de José Donoso)", *Hispamérica*, IX, 25-26 (1980), pp. 5-31.

[64] Cf. el capítulo "*Casa de campo*: la carnavalización del discurso alegórico", en Gutiérrez Mouat, óp. cit., pp. 197-248.

[65] Ib., p. 201. El citado trabajo de Íñigo Madrigal detalla algunas de esas alusiones específicas y concretas, alegóricamente invocadas por el texto: mayordomo/Augusto Pinochet, servidumbre/Fuerzas Armadas Chilenas, Adriano Gomara/Salvador Allende, Francisco de Asís/Víctor Jara, entre otras muchas. Cf. asimismo el capítulo de Carlos Cerda, "La realización de la irrealidad. El tratamiento realista de los elementos composicionales en *Casa de campo*", en óp. cit., pp. 63-131.

Junto a esas interpretaciones –política, testimonial o social– de *Casa de campo* (Neruda vaticinaba a Donoso que sería autor de *la gran novela social de Chile*), está no solo permitida, sino que es también recomendable, para recoger todos los aspectos de tan compleja novela, una lectura distinta, centrada en la subversión de otros poderes, en este caso de raigambre netamente literaria: "más que del enfrentamiento del discurso del poder al poder del discurso, se trataría de la puesta en escena en la productividad textual de su ambivalencia discursiva, que involucra la tensión orden/caos tanto en la alegoría del poder como en la ironización del poder autorial, interrogando las coacciones y las condiciones de 'verdad' del propio discurso"[66]. Podemos concluir, aunando con Gaspar ambas posturas, que en *Casa de campo* quedan ridiculizados todos los poderes, incluido el del tradicional narrador omnisciente[67]; dichas ridiculización y subversión son las que aquí serán focalizadas, por sus evidentes repercusiones de índole metafictiva.

A) El poder develador

En *Casa de campo*, José Donoso construye un narrador jánico, de naturaleza ora homodiegética, ora heterodiegética, una instancia narradora que no vacila en irrumpir en una narración que se desarrolla mayoritariamente en tercera persona[68] y en eclipsar toda ilusión ficcional con su apabullante presencia, develadora de las estructuras novelescas, haciendo explícito y patente desde el principio que el lector se encuentra ante una novela, que no es es-

[66] Gaspar, art. cit., p. 423.

[67] Un estudio global de la obra en el que se recogen ambas tendencias es el de Lucrecio Pérez Blanco, "*Casa de campo*, de José Donoso, valoración de la fábula en la narrativa actual hispanoamericana", *Anales de Literatura Hispanoamericana*, 6 (1978), pp. 259-289. Cf. Marie Murphy, *Authorizing Fictions. José Donoso's* Casa de campo, London, Tamesis Books, 1992, donde se presta una especial atención al fenómeno de la voz narrativa.

[68] Tenemos en mente las reticencias de Gérard Genette para aceptar la noción de *narración en tercera persona*, dado que, según el afamado narratólogo, todo relato está hecho en primera persona, con independencia de que el narrador participe en los acontecimientos narrados o no. Dicho esto, mantenemos, sin embargo, esta denominación, por considerarla lo suficientemente arraigada en los estudios literarios y porque facilita la comprensibilidad de nuestro discurso.

pectador de un *vivir*[69]. Sin embargo, el juego es constante y, no bien adquiere conciencia el lector del carácter artificioso del relato, cuando se deja nuevamente seducir por el torrente narrativo y secunda una no explícita suspensión de la descreencia que admite posibles referentes externos capaces de anclar el discurso en una realidad efectivamente acontecida. Esta circunstancia es consecuencia de una suerte de esquizofrenia narradora que niega lo negado, sin llegar por eso a afirmarlo, para, con posterioridad, volver a invitar al descreimiento. La inestabilidad del lector resulta, por tanto, de las idas y venidas del narrador, que juega con ambas posibilidades, tanto con la de la invención absoluta y la consiguiente falta de adecuación del discurso a los hechos, como con aquella otra de que las palabras no den sino cuenta de una verdad preexistente, cuyo acceso y conocimiento él nos facilita. Así, a los momentos en que se subraya la índole facticia de lo narrado ("Si lo que estoy narrando fuera real, no inventado, podría decir que algunos testigos, después, aseguraron que fue tan solemne y tan siniestro ese primer momento de estupor, que no sólo los sollozos de los niños y de los nativos se alzaron entonces, sino que se les unieron los de algunos sirvientes"[70]) se contraponen otros que sugieren que el relato tiene como trasfondo hechos y realidades que en algún momento *fueron*: "Mucho me complacería poder anunciar a mis lectores que la idea del paseo se originó en esta muchachita singular, tan grave y elusiva. Sin embargo no fue así: ella, como Wenceslao, como todos los habitantes de la casa, incluso Adriano Gomara, ignoraba el origen preciso de la idea de la excursión"[71]. El narrador teje y desteje, dice y se

[69] Beatriz Urraca distingue dos voces en la novela: la del *narrador*, en sentido restringido, que cuenta la historia, y la del *escriba*, que introduce las menciones al proceso de la escritura; cf. Beatriz Urraca, "El concepto de personaje en *Casa de campo*: entre la tradición y la innovación", *Revista Chilena de Literatura*, 31 (1988), pp. 105-124. Una y otra se corresponden con un narrador que podría ser tachado de tradicional, aunque esto no sea del todo exacto, y con un narrador autoconsciente que exhibe su condición de tal. Para los tipos de narración y narradores, cf. Wayne C. Booth, *La retórica de la ficción*, Barcelona, Antoni Bosch, 1978, p. 141 y ss.

[70] José Donoso, *Casa de campo*, Barcelona, Seix Barral, 1978, p. 301.

[71] Ib., p. 30.

desdice sin pudor alguno[72]. A esas dos actitudes, guiadas en el fondo por un deseo común de desvelar los artificios narrativos del novelar convencional, las acompaña el resto de develaciones y llamadas de atención sobre los procedimientos empleados y la condición artificiosa del texto: omnisciencia, verosimilitud, simbolismo literario, identificación por parte del lector con lo leído, representaciones en abismo, etc.

El programa develador que pone en práctica la instancia narrativa, tendente a dejar al descubierto los andamios de la narración, es, en el plano discursivo, el reverso exacto de uno de los motivos que se repite hasta la saciedad, de modo ostensible y con una intención más que irónica, en la novela: el de la presencia de velos, máscaras y disfraces que cubren y ocultan la realidad de los personajes. La afición de los Ventura a *correr tupidos velos* por doquier, indicio intencionalmente obvio de la hipocresía burguesa, pero también símbolo de la tendencia a suplantar la realidad por medio de lo ilusorio, adquiere el estatus de tópico por su recurrencia en la novela misma. El texto cobra consciencia de dicha circunstancia y el *topos* queda incorporado, paródicamente, al discurso del narrador, que no duda él también en hacer explícito que despliega cortinas que oculten determinados incidentes: "Que Arabela haya confesado lo poco o nada que sabía sobre estas materias carece de importancia, ya que el heroísmo puede tomar muchas formas, aun, en casos extremos, el de una aparente cobardía. La modestia me aconseja, más bien, correr un tupido velo sobre estos pormenores, ya que es imposible reproducir esos horrores para quien no los ha vivido, y además quizás sean sólo rumores"[73]. La pluralidad ingente de *velámenes* dispersa en la obra se materializa en el velo de vilanos que termina cubriéndolo todo y fagocitando a algunos personajes, un velo que incorpora en sí a los personajes mismos, figuras inmortalizadas en singular tela: "La polvareda que dejó la cabalgata jamás termina-

[72] Cf. Pedro Meléndez-Páez, "En torno a la autoridad narrativa en *Casa de campo*", *Revista Chilena de Literatura*, 36 (1990), pp. 39-47.

[73] Donoso, *Casa de campo*, óp. cit., p. 346. El silencio del narrador cobra visos de aposiopesis, reticencia o precesión y genera el espejismo de que lo callado tiene entidad real, con lo que se convierte en un modo de dar *volumen* al relato.

ría de asentarse: la persistente camanchaca que ocultaba no los objetos sino las profundidades, no estompaba nada para el ojo del observador, sugiriéndole, eso sí, que sería lícito interpretar a los demás, a la casa, a la reja, y, en fin, al universo entero como figuras bordadas en un velo blanco con la misma materia de ese velo del que sería imposible arrancarlas"[74].

Pero no solo el velo, también la máscara o el disfraz, el *trompe-l'œil* o trampantojo de los frescos de la casa, o el fingimiento del juego La Marquesa Salió a Las Cinco son ficciones, artificios y simulaciones que dificultan el discernimiento de lo real y lo ficticio, confusión que llega al extremo cuando Balbina exhorta a Cosme a que se arranque lo que ella cree que es máscara purulenta y en realidad es su propio rostro, llagado y estragado por la miseria y la enfermedad; una coyuntura esta que Balbina, como todos los mayores, se niega a aceptar[75]. En el fondo, la ficción de La Marquesa Salió a Las Cinco sirve a lo largo de toda la novela como válvula de escape a las tensiones reales producidas en ese ambiente claustrofóbico y endogámico de Marulanda; no se trata solo de que en el juego tenga cabida lo proscrito en el ámbito real, sino de que incluso toda realidad incómoda es continuamente relegada o reinterpretada a la luz de la impostura lúdica, como proveniente de ella, aun a sabiendas de que no es así:

> Y Balbina se lanzó sobre Cosme intentando, con sus blandas manecitas inútiles, arrancarle la máscara de su tortura, rasgarle la piel, gritándole que obedeciera, que qué significaba esto de los niños vestidos de harapos, de su flacura y sus heridas, de su estado de miseria y enfermedad, de la casa misma hecha una pocilga, una ruina, de estos asquerosos merengues de yeso sin azúcar que sólo simulaban ser merengues, que ella quería merengues de veras, que qué sucedía, que a ella no le gustaban las cosas feas, ruinosas, viejas, ni los vestidos ajados, que le daban miedo, que le gustaban las muñecas, las rosas, las libélulas, que

[74] Ib., p. 481.

[75] Philip Swanson, en el capítulo "*Casa de campo*: Life and Literature as Artifice", se detiene en estas cuestiones, remarcando la contradicción existente en el deseo donosiano de mostrar el artificio narrativo (que la literatura es artificio, ficción) a la vez que de dar cuenta de una coyuntura político-social como la chilena de los años setenta. Cf. Swanson, *José Donoso: The "Boom" and Beyond*, óp. cit., p. 118.

> no quería ver otras cosas, que no las aceptaba, que le explicaran, que qué sucedía [...]
> La verdad es que Balbina dijo mucho –demasiado– en escasos minutos. Los grandes explicaron a los extranjeros que no se trataba más que de otro episodio de La Marquesa Salió a Las Cinco, juego que les tenía absorbido el seso a sus hijos inocentes –y a Balbina que, ya la habían visto, no tenía más juicio que un niño– y que a veces, en esta ocasión por ejemplo, el exceso de fantasía los descontrolaba[76].

A la vez, queda de manifiesto que el juego de la ficción posee un poder alienante, susceptible de evitar toda disensión con el orden establecido, al producirse la indeseable identificación de lo real con lo fingido: "Tú, Mauro, ¿quieres, como Wenceslao, propagar ideas que instauren el caos? No te lo permitiré: vamos a jugar todos, sí, ¿me oyen?, todos, a la Marquesa Salió a Las Cinco. Pasaré lista para que nadie falte. El que no cumpla su papel dentro de esta acción comunitaria destinada a mantener nuestros pensamientos alejados de peligrosas dudas, sufrirá el castigo correspondiente"[77]. De ahí, acaso los esfuerzos por parte del narrador para evitar la alucinación lectora –*ignominia del arte*, recordémoslo, para Macedonio–, la constante y continua instigación al lector:

> A ESTAS ALTURAS de mi narración, mis lectores quizás estén pensando que no es de "buen gusto" literario que el autor tironee a cada rato la manga del que lee para recordarle su presencia, sembrando el texto con comentarios que no pasan de ser informes sobre el transcurso del tiempo o el cambio de escenografía.
> Quiero explicar cuanto antes que lo hago con el modesto fin de proponer al público que acepte lo que escribo como un artificio. Al interponerme de vez en cuando en el relato sólo deseo recordarle al lector su distancia con el material de esta novela, que quiero conservar como objeto mío, mostrado, exhibido, nunca entregado para que el lector confunda su propia experiencia con él. Si logro que el público acepte las manipulaciones del autor, reconocerá no sólo esta distancia, sino también que las viejas maquinarias narrativas, hoy en descrédito, quizás puedan dar resultados tan sustanciosos como los que dan las convenciones disimuladas por el "buen gusto" con su escondido arsenal de artificios. La síntesis efectuada al leer esta novela –aludo al área donde permito que se unifiquen las ima-

[76] Donoso, *Casa de campo*, óp. cit., pp. 438-439.

[77] Ib., pp. 97-98.

> ginaciones del lector y del escritor– no debe ser la simulación de un área real, sino que debe efectuarse en un área en que la *apariencia* de lo real sea constantemente aceptada *como* apariencia, con una autoridad propia muy distinta a la de la novela que aspira a crear, por medio de la verosimilitud, otra realidad, homóloga pero siempre accesible como realidad. En la hipócrita no-ficción de las ficciones en que el autor pretende eliminarse siguiendo reglas preestablecidas por otras novelas, o buscando fórmulas narrativas novedosas que deberán hacer de la convención de todo idioma aceptado como no convencional sino como "real", veo un odioso fondo de puritanismo que estoy seguro que mis lectores no encontrarán en mi escritura[78].

Hasta los personajes se arrogan la facultad de ser hipotéticos creadores de ficciones (o *fingen* hacerlo, en interminable simulación), contribuyendo a la gestación de ambientes inventados que se ofrecen como auténticos; se reproduce así, en el nivel diegético, lo que en el de la enunciación el *narrautor* asegura orgulloso que acontece. La construcción de escenarios de cartón piedra, que lo son doble y triplemente, porque no los concibe únicamente el narrador, sino también sus criaturas, convierte a estas situaciones o escenarios fementidos en paradigmas del artificio. La escena en que Wenceslao revela a sus primos cómo él mismo ha generado, siguiendo las instrucciones de Adriano, la existencia del paraje idílico, mediante la única arma de la palabra, es una escenificación en abismo de esa actitud típicamente fabuladora de que presume una y mil veces el *narrautor*; al mismo tiempo es nuevamente puesta en entredicho la escurridiza noción de lo real, mediante la develación de la ilusoriedad de las bases sobre las que, a menudo, se sustenta[79].

Se da la paradoja de que el continuo afán por el discernimiento de los niveles real y ficticio conlleva a menudo la confusión de ambos. El encuentro entre Silvestre Ventura y el narrador –autor representado, a la sazón– con el manuscrito de la novela que leemos en sus manos, incita a ubicar la entrevista en el nivel extraliterario, como si ese Silvestre que incurre en vulgarismos lingüísticos, que usa

[78] Ib., pp. 53-54; cf. Luz Marina Rivas, "*Casa de campo* o la creación consciente de sí misma", *Estudios. Revista de Investigaciones Literarias*, 2, 3 (1994), pp. 135-162.

[79] Cf. Donoso, *Casa de campo*, óp. cit., pp. 132-133.

el habla de la calle y que no es nada pulcro en el vestir tuviese una mayor entidad que el otro, aquel al que, leído, él no reconoce[80]. Las resonancias cervantinas y unamunianas del episodio son tan claras que le sirven a Donoso para posicionarse en esa tradición metanarrativa tan opuesta a la de la omnisciencia ostentosa de la que él voluntariamente se aleja, a pesar de que acude abundantemente a ella[81]. Pero también existe ostentación en la atribución de un estatus en apariencia extraliterario, sin que lo llegue a ser, al personaje de Silvestre, presentado casi como *persona*, lo cual confiere un carácter más marcadamente ficticio, por contraste, a la parte *literaria*, siendo ambas facticias en igual o similar medida. La dialéctica autenticidad/invención, a propósito de este encuentro, no se sostiene, como, por otra parte, había insinuado el narrador al comienzo del capítulo: "Supongamos que la siguiente entrevista tuvo –o hubiera podido tener– lugar"[82]. De hecho, el deslinde tajante entre lo uno y lo otro no llega a producirse en ningún momento, impedido siempre por la desconcertante consciencia de la voz narradora: "Es curioso, sin embargo –y es aquí donde quería llegar–, que pese a que he planteado a mis personajes como seres a-psicológicos, inverosímiles, artificiales, no he podido evitar ligarme pasionalmente a ellos y con su mundo circundante, del que es tan imposible extraerlos como es imposible separar a un cazador de Ucello, por ejemplo, de la pradera por la que transita. En

[80] El desdoblamiento del personaje (para este Silvestre, descamisado y sucio, el Silvestre narrado es *otro*, es sentido como ajeno) subraya la existencia de un *escalón* diegético que marca la distancia entre niveles, pese a la continuidad sugerida por el texto: la de que ambos Silvestres son uno solo. Las posibilidades metanarrativas que ofrece el episodio lo convierten en uno de los más estudiados por los críticos, incluso por aquellos entre cuyas principales preocupaciones no está la metaficción. La tendencia a considerar más *real* al personaje desaseado y que incurre en vulgarismos que al presuntamente idealizado es un recurso que ya había empleado Cervantes; así, Berganza destaca en el "Coloquio de los perros" las discrepancias entre pastores *reales* y pastores *literarios*. Se trata de insinuar la mayor verdad de algo o alguien (que no por ello deja de ser literario) por su presunta cercanía a lo cotidiano, incrementándose la sensación de veracidad por el contraste con lo irreal literario.

[81] Chesak ofrece una reinterpretación del episodio a la luz de *La marquise sortit à cinq heures*, de Claude Mauriac, y del carácter laberíntico del mismo a causa de la proliferación de niveles diegéticos; cf. Laura A. Chesak, *José Donoso, escritura y subversión del significado*, Madrid, Verbum, 1997, p. 85.

[82] Donoso, *Casa de campo*, óp. cit., p. 395.

otras palabras: pese a mi determinación de no confundir lo real con el arte, me está costando terriblemente esta despedida, conflicto que toma la forma literaria de no querer desprenderme de ellos sin terminar *sus* historias –olvidando que no tienen más historia que la que yo quiera darles– en vez de conformarme con terminar *esta* historia que, de alguna manera que no acabaré nunca de entender, es, sin duda, la mía"[83].

Entre las estrategias encaminadas a desarticular la ilusión narrativa y a explorar la inestabilidad de lo aseverado por el narrador, demostrando su arbitrariedad, está la de la focalización de la textualidad, que se hace explícita (*esto es una novela*) y revela la existencia de una coherencia interna, privilegiada por encima de cualquier otra causalidad externa, que gobierna el devenir de la acción: "En una versión anterior de esta novela, Wenceslao, Agapito y Arabela, después de haber devorado a Amadeo, se perdían vagamente en la llanura, rumbo a las montañas azules que teñían el horizonte y ya no los veíamos nunca más"[84]. La rectificación de *anteriores versiones* en aras de ese criterio intraliterario, además de expandir la univocidad de lo que se ofrece como acontecido, revela la omnipotencia de la instancia narradora y el predominio de su voluntad en el desarrollo de los acontecimientos: "Es evidente –o me doy cuenta ahora que es evidente– que esto no es posible ni adecuado. En primer lugar porque, mal que mal, Wenceslao –o su presencia en las conversaciones de otros, o su influencia– ha sido centralísimo en el transcurso de esta narración, revistiendo características de héroe. [...] En todo caso, trabajando en las sucesivas versiones de esta novela, me he vuelto a enamorar de este personaje, Wenceslao, a cuyo desarrollo le veo gran futuro en los tres capítulos que quedan, y no puedo, en consecuencia, deshacerme de él tan temprano y en forma tan descolorida como la que me había propuesto"[85].

La mímesis del proceso a que se refiere Linda Hutcheon se manifiesta en la relación del modo en que la

[83] Ib., p. 492.

[84] Ib., p. 391.

[85] Ib., p. 391.

obra se ha ido componiendo. Pero las distintas versiones previas al texto que leemos pueden ser tan ficticias como las peripecias de los niños, tienen tan solo entidad verbal; es decir, que la ilusoriedad se traslada presumiblemente al proceso de construcción, quedando la duda irresoluble de si lo que se presenta como *coda* al capítulo undécimo lo es efectivamente o se trata de un enmascaramiento más entre tantos[86]. La alusión a uno de los artificios literarios de la narrativa tradicional, precisamente el que más atenta contra la verosimilitud de los textos, como es el deus ex máchina[87], sigue reivindicando la propia artificiosidad de la novela; y, a la vez, equipara a la voz narradora con ese demiurgo organizador y disponedor de la materia narrativa. Sin embargo, tampoco el procedimiento está libre de complicación y enrevesamiento, pues su invocación es hecha para, de inmediato, negar que se esté recurriendo a él; acto seguido, el narrador insiste en que no tendría mayores problemas para utilizarlo, en sempiterno *ir y venir y con quedar partirse*[88].

Pese a la autoconsciencia de que el texto hace gala, la aparente no aceptación de las convenciones tradicionales –el narrar como si lo dicho tuviese un poso de realidad–, no lo convierte sin más en un discurso *ingenuo* o *sincero*, por cuanto el recurso también forma parte de la retórica metafictiva, como se ha visto. Defendiendo la recurrencia a la convención y negando que la realidad sustente el discurso,

[86] Myrna Solotorevsky lo vio a la perfección: "el narrador adjudica a sí mismo y a su monólogo un nivel de realidad que constituiría una trampa para el lector real que le diese crédito; en efecto, el titiritero y su lenguaje directo son tan 'mentirosos' como las criaturas que él inventa: ninguna instancia de la obra puede evadirse del ineluctable carácter ficticio que es esencia del objeto literario", Solotorevsky, óp. cit., p. 19.

[87] Como se sabe, la novela griega o bizantina abusó de este procedimiento, en detrimento de su verosimilitud. A la luz de esta circunstancia, nos parece curiosa la interpretación de Federico Schopf, que otorga un valor totalmente distinto a muchos de los elementos de *Casa de campo* aquí analizados: "Recupera el encanto narrativo de la novela decimonónica, ofrece una extraordinaria serie de acontecimientos, hechos heroicos, tormentas, traiciones, duelos, amores desdichados, enfrentamientos, crímenes alevosos, elegante sordidez en una sucesión imprevisible. La profusión de aventuras, personajes de elevada condición, abundancia de disfraces y máscaras, falta de realismo psicológico (que no es el único) en los caracteres, acercan a esta obra al olvidado modelo de la novela helenística", Federico Schopf, "El artificio del deseo: la escritura de José Donoso", *Atenea*, 474 (1996), pp. 127-138; la cita corresponde a la p. 135.

[88] Donoso, *Casa de campo*, óp. cit., p. 392.

proclama, igualmente, su verdad, una verdad tan falaz como cualesquier otras del texto. Es la paradoja que conllevan muchos de los textos metaficcionales: el autor representado intenta asentar como real su universo, en parte insistiendo en la falsedad del narrativo, sin considerar el escepticismo que esa circunstancia ya genera de por sí en el lector, que lo predispone a la desconfianza, a la ruptura casi irreversible del pacto narrativo. Además, existe una efectiva disparidad entre los fragmentos de exhibición de los entresijos narrativos y otros de desarrollo más tradicional, en los que el eco de la autoconsciencia casi se difumina. De no ser por la ostentosidad de ciertos diálogos, que impide toda aceptación verosímil, y por la hiperbolización a que se someten acontecimientos, tiempo y espacio, casi podríamos dejarnos llevar por una historia bien contada. Solo esas cuñas fustigadoras –situadas en estratégicos paréntesis, o al principio o final de los capítulos– invitan a la descreencia, en medio de páginas y páginas de una no poco entretenida narratividad.

B) Un antirrealismo ostentoso

Todas las cuestiones que muestran estrecha relación con el denostado realismo literario –omnisciencia, verosimilitud, descripción y construcción de personajes individualizados...– encuentran cabal tratamiento en la novela, tanto en la práctica narrativa como en los reductos destinados a la teorización literaria. Los ataques a la verosimilitud se inician desde el principio, con la ruptura del decoro mediante la atribución a los niños de parlamentos que resultan impensables en sus bocas. Así, las reflexiones de Teodora, una niña de diez años, en torno al desconocimiento por parte de Anselmo de los asuntos relacionados con la sexualidad y la comprensión para con Eulalia por ser adúltera con un hombre con esas carencias resultan tan increíbles y artificiosas como que Clemente, de seis, profiera, cuando le quitan la pelota, un "quiero cuestionar la autoridad que te has arrogado para desposeerme de mi juguete"[89]. Pero la información que el lector ya conoce

[89] Ib., p. 101. El mismo narrador repara en esta circunstancia: "Ésta no es, en esencia, la historia de Wenceslao, como tampoco la de ninguno de estos niños inverosímiles que hacen y hablan cosas inverosímiles", ib., p. 372.

de forma implícita, por cómo está construida la novela, se hace explícita en boca de ese narrador-teorizador que reflexiona en voz alta acerca de los procedimientos literarios:

> VALGAN las páginas anteriores como alarde. El tono realista, siempre confortable pese a que suele revestirse de hostilidad, se me da espontáneamente. Tengo buena pupila de observador, buen oído para el diálogo, suficiente perspicacia literaria para darme cuenta que sólo el régimen de ironía se puede tolerar dentro de esas coordenadas estilísticas. Un Silvestre Ventura trabajando así, como muestrario de lo posible, como alusión a lo reconocible, podría rendir excelentes dividendos. Y mis lectores acaban de comprobar, al leer el diálogo que habría sostenido conmigo en el bar, que es justamente el estilo que Silvestre patrocina y que lo define. Comprendo, sin embargo, que si a estas alturas de mi novela yo cediera a la tentación de verosimilitud –que por momentos es grande– tendría que alterar el registro entero de mi libro. Cosa que no estoy dispuesto a hacer ya que justamente considero que el registro en que está escrito, el tono específico de la narración, es aquello que, más que mis personajes como seres psicologizables, sirve de vehículo para mis intenciones. No intento apelar a mis lectores para que "crean" en mis personajes: prefiero que los reciban como emblemas –como personajes, insisto, no como personas– que por serlo viven sólo en una atmósfera de palabras, entregándole al lector, a lo sumo, alguna sugerencia utilizable, pero guardando la parte más densa de su volumen en la sombra[90].

Incluso la condición metaficticva, vertiginosa siempre para el lector, aunque no se la llame por su nombre aquí, es traída a colación en la novela, contrapuesta por el narrador a un realismo literario con el que el público suele estar más familiarizado. La metalepsis del autor, tal y como fue concebida por los clásicos, se hace efectiva cuando pretende este que acontezca en el relato lo mismo que él *canta*, cerrando con ello ese paréntesis en el que criatura y creador se han encontrado fuera del ámbito habitual ("hasta ahora nuestras relaciones han sido estrictamente profesionales"[91]) y han conversado acerca de las elecciones del autor en relación con su obra, de la disparidad entre la vida de los Ventura ("gente perfectamente normal que

[90] Ib., p. 404.

[91] Ib., p. 396.

nada tienen de novelable"[92]) y la estilización por ellos experimentada para pasar a formar parte de la literatura:

> Tal vez todo lo anterior no se deba más que a cierta nostalgia por los materiales literarios de lo que nuestro hábito llama realidad –generosos, sobre todo, en puntos de apoyo– cuando se ha elegido el vértigo de lo contrario, llamémoslo como lo llamemos. En todo caso, quisiera desentenderme aquí mismo de esta nostalgia para retomar la tónica dominante de mi relato. Hacerlo no presenta grandes complicaciones: es sólo cuestión de eliminar mi presencia con este volumen debajo del brazo, volver a colocar a Silvestre Ventura en la calle donde lo encontramos, adelgazarlo unos kilos –no muchos: prefiero conservarlo rotundo–, limpiar el amarillo de sus córneas, cambiar su chaleco lleno de lamparones por uno más pulcro en que tililen los botoncitos de nácar, y rogar a mis lectores que olviden lo que dije de su tufillo. Pero no nos engañemos: una y otra historia, la con tufo y la sin él, distan mucho de ser idénticas aunque la trama parezca conducirnos por los mismos meandros[93].

El denuesto del realismo viejo estilo se actualiza también en *Casa de campo* mediante la incorporación de la frase proferida según André Breton por Paul Valéry para mostrar su rechazo del arte novelístico en su vertiente realista –*siempre se negaría a escribir la siguiente frase: la marquesa salió a las cinco*–, ahora utilizada para dar nombre al juego infantil. Y sin embargo, el formato realista se actualiza en no pocos momentos de la obra, que leídos de manera exenta podrían, mal que bien, ser adscritos a aquel, si bien tal hechura es subvertida, a continuación, gracias a esas rendijas por las que se cuelan las ya comentadas ironía narradora, inverosimilitud y develaciones varias. La abundancia de segmentos deudores de ese modo de narrar y describir, con la presencia apabullante de una fingida omnisciencia narradora y sus hábitos narrativos, aproximan a la novela, tan efímera como entrecortadamente, a aquel. Entre esas costumbres del narrador omnisciente destaca la utilización del estilo indirecto libre, posibilitador del conocimiento de los pensamientos más profundos de los personajes, al que se recurre una y otra vez. Por eso podemos afirmar que es *novela jaspeada*, en la que una y otra téc-

[92] Ib., p. 398.

[93] Ib., pp. 404-405.

nica alternan, mas son deslindables[94]. Como se ha visto, la vertiente antirrealista desprovee a la realista de su velo de ilusoriedad y la inhabilita en parte; pero aunque la anula no la aniquila totalmente ni la erradica. De hecho, junto al realismo, podríamos hablar de atisbos de un cierto naturalismo, que se manifiesta en la recreación en el feísmo y en el establecimiento de un sino del que los personajes no podrán escapar. Ambos fenómenos se conjugan en la descarnada escena de la cabeza de Aída cortada y colocada en el horno por su hermana, anunciada desde el principio por las repetidas menciones a la antropofagia y, sobre todo, anticipada especularmente en la matanza del cerdo y posterior festín, que Adriano les había hecho presenciar[95].

La presunta ubicación de los acontecimientos narrados en el siglo XIX (ciertas referencias a la forma en que se realiza el viaje y al modo de vida de los personajes así lo sugieren) evidencia la distancia con ese realismo literario, entendiéndolo también ahora en sentido restringido (histórico); a esto contribuyen algunas de las indicaciones del *narrautor*, tendentes a subrayar tal alejamiento. Rizando el rizo, se permite ir todavía más allá y, al lado del ejercicio develador predominante, invoca a la realidad misma, a su fragmentariedad, como argumento categórico que posibilita y justifica la finitud de su arte: "Aunque yo mismo siento una curiosidad omnívora por saber todo esto y mucho más –pero me doy cuenta que para saberlo tendría que escribir por lo menos otra novela; o, como en algunas no-

[94] Swanson cree ver también en esta circunstancia una nueva contradicción: "*Casa de campo* employs a narrator who intervenes directly to lay bare the devices with which the novel is being constructed. But again there is a contradiction here: the return to traditional, uncomplicated forms suggests a less tortured, anguished vision of the world; but the deliberate subversion of those forms –by means of the narratorial excesses of our supposed raconteur– negates the sense of order implied in traditional prose" ("*Casa de campo* emplea un narrador que interviene directamente para dejar al descubierto los mecanismos con los que se está construyendo la novela. Pero de nuevo existe una contradicción aquí: la vuelta a las formas tradicionales y sencillas sugiere una visión menos atormentada y angustiada del mundo; pero la subversión deliberada de estas formas –por medio de los excesos narrativos de nuestro supuesto narrador– niega el sentido del orden implícito en la prosa tradicional"), Swanson, *José Donoso: The "Boom" and Beyond*, óp. cit., p. 118.

[95] Nótese la semejanza estructural con el relato de Horacio Quiroga "La gallina degollada", en *Cuentos de amor de locura y de muerte* (1917).

velas del siglo pasado, agregar un epílogo insatisfactoriamente esquemático para redondear cada destino–, me veo excluido en forma dolorosa de las infinitas posibilidades narrativas que tendrá que ocultar mi silencio, y para paliar la contradictoria angustia producida por la necesidad de abandonar el campo en el momento justo sin la cual no hay arte, me digo a mí mismo que la vida real, en efecto, está constituida por anécdotas a medio terminar, por personajes inexplicables, ambiguos, desdibujados, por historias sin transición ni explicación, sin comienzo ni fin y casi siempre tan sin significado como una frase mal construida"[96]. Aun apelando, como apela, a la ficcionalidad del texto, que no es otra cosa que novela, y a la ausencia de una vocación holística, pues no pretende trazar hasta el último detalle de la vida de los personajes, la recurrencia a lo real como explicación de su proceder estaría convirtiéndolo, sin más, en un relato mimético, así fuera por la copia del desorden mismo de la vida. Sin embargo, también repara sobre esa circunstancia el narrador y, en consecuencia, se retracta: "Pero sé que justificarme de este modo es apelar a un criterio mimético de la obra de arte, que en el caso de la presente novela es totalmente ajeno a mi empeño porque esta historia hubiera sido otra si la hubiera escrito en esa tesitura"[97]. Si, en primera instancia, se trataba de una develación más del modus operandi literario y artístico (las obras no tienen más realidad que la que muestran, los personajes no tienen otra existencia ni realizan otras actividades más que las que vemos[98]) y, después, de una retractación de lo insinuado, en ese continuo ir más allá donosiano, llegamos al final a la *palinodia de la palinodia*, cuando el narrador proclama su intención de quitar el freno *de no confundir lo literario con lo real,* desencadenándose entonces "el desmedido apetito de no ser sólo mi texto,

[96] Donoso, *Casa de campo*, óp. cit., pp. 491-492.

[97] Ib., p. 492.

[98] Es lo que Darío Villanueva llama "paradoja del realismo literario", que parte "de esa condición esquemática de la obra, compuesta por una suma de elementos plenos y otros vacíos o ausentes", *Teorías del realismo literario*, óp. cit., p. 124. La paradoja radicaría en que, a pesar del esquematismo, la obra permite que el lector imagine o complete los huecos, los intersticios ausentes, confiriendo a lo narrado una totalidad de la que carece.

sino más, mucho más que mi texto: ser todos los textos posibles"[99].

Una postura un tanto distinta, que en parte se podría fundamentar sobre la anterior negación de lo negado, se encuentra en el trabajo de Carlos Cerda, *José Donoso: originales y metáforas*. Reivindica, a la par que la configuración no mimética de *Casa de campo*, la condición realista de la misma, al tener como referente extraliterario la dictadura militar chilena, de donde su inserción en el metagénero de la novela dictatorial. Parte el autor de "la necesidad de cuestionar un reiterado malentendido en que incurre un sector de la crítica literaria en América Latina, a saber: la reducción del realismo a un canon formal que se caracteriza por el empleo exclusivo de formas miméticas de configuración"[100]. Considera que el malentendido proviene de una falta de comprensión del concepto realista, lo que conduce a catalogar de *no realista*, *antirrealista* o *irrealista* toda novela que pretenda una apropiación de la realidad mediante formas de configuración no miméticas. Defiende que en *Casa de campo* asistimos a un proceso de *irrealización de la realidad*, un distanciamiento conseguido gracias a las técnicas antimiméticas, pero que, a partir de ahí, se produce una vuelta a lo real, propiciándose la *realización de lo irreal* y una incorporación alegórica del referente extraliterario: "En *Casa de Campo* Donoso accede de manera plena a una concepción parabólica de la novela, abandonando en ella las formas miméticas del realismo. La realidad histórica es aludida desde un mundo imaginario, absoluta y conscientemente irreal, en el que aparentemente sólo imperan las leyes de la fantasía, pero que produce el efecto de una toma de distancia respecto del objeto de la

[99] Donoso, *Casa de campo*, óp. cit., p. 492. Las vueltas de tuerca en torno a la creencia en la naturalidad o artificiosidad de la ficción prosiguen en esta parte de la novela (cf. las pp. 492-493), así como la ambivalencia entre una narración siempre reivindicada como fruto de la imaginación y la leve insinuación, rápidamente soslayada, de una existencia autónoma que el narrar permitiría conocer: "No termino aún. Es necesario, lectores míos, leer aún unas páginas porque la esclavizante inercia de ese espacio del que hablo me lleva –nos lleva– aún un poquito más lejos para que yo, sobre todo, que estoy hambriento de ellos, pueda conocer siquiera alguno entre tantos gestos finales que quedarán sepultados en mi silencio", ib., p. 493.

[100] Cerda, óp. cit., p. 17.

apropiación literaria para imponernos la captación de sus elementos más significativos"[101].

La adscripción de la obra al género *parabólico*[102] explicaría, según Carlos Cerda, el viaje de ida (alejamiento) y vuelta (acercamiento) a la realidad. Sin embargo, más allá de esa viable referencialidad, que en absoluto negamos[103], creemos en el efectivo rechazo del realismo como técnica generadora de ilusión. Es precisamente el antimimetismo radical exhibido por la obra y la ruptura absoluta de la ilusión de veracidad y verosimilitud lo que le confiere su carácter antirrealista y no la presunta falta de adecuación a una situación político-social concreta, que resulta asumible, como demuestra Donoso, también desde parámetros no realistas. Pero Cerda, que rechaza las consideraciones de Noé Jitrik, Cedomil Goic o Jorge Enrique Adoum en relación con el realismo –antirrealismo (Jitrik), irrealismo (Goic) o realismo de la otra realidad (Adoum)–, tilda de reductora la consideración del realismo única y exclusivamente, en un nivel estético, como *método de configuración* y no también, en los niveles gnoseológico y axiológico, como *método de creación*. De ahí su concepción de *Casa de campo* como una novela realista, al existir elementos *verificables* en ella[104]. Ya manifestábamos en el capítulo inicial nuestra discrepancia con la posibilidad misma de la *verificabilidad* del texto literario realista, porque, si este remite, en efecto, al exterior, especialmente en una obra como esta, alegórica o *parabólica*, se trataría más de una identificación por parte de los lectores entre el lenguaje de la obra literaria y su conocimiento del mundo extraliterario que de que la reali-

[101] Ib., p. 18.

[102] "Lo característico de un realismo de corte parabólico es que la obra se apropia de la realidad de una manera no inmediata, sino recurriendo a una previa toma de distancia de lo real. [...] Este movimiento de toma de distancia para eludir la inmediata presencia de la realidad en la novela consiste en una *irrealización* de la realidad. Y esta irrealización es el resultado de la irrupción de lo imposible en el campo de lo posible, de una transgresión de la frontera que separa lo real de lo fantástico", ib., p. 20.

[103] Antes bien, hemos aludido insistentemente a la compatibilidad entre cierto tipo de autismo metanovelesco, extremadamente autorreferencial, y una factible remisión al exterior, sea por la implicación para con el lector real, sea por cualesquier otros motivos.

[104] Cf. Cerda, óp. cit., p. 155.

dad tuviera efectiva cabida en la obra y esta pudiera ser objetivamente verificada[105]. Dejando, por lo tanto, al margen esa hipotética realización de la irrealidad en *Casa de campo*, nos quedamos con la irrealización a que da paso el reivindicar constante de la inverosimilitud, el develamiento de las estructuras literarias y la consiguiente ruptura del efecto ilusorio; a todo esto, por su contraposición con la técnica realista, preferimos seguir llamándolo antirrealismo.

C) Nueva invocación al lector

Es digna de ser destacada la presencia en *Casa de campo* de una figura plural, que es más que un simple narratario, a la que el narrador se dirige sistemáticamente[106]. Se trata del *mis lectores* que salpica el texto y que, de manera irremediable, recuerda al empleo en el código realista de estas apelaciones, sin que allí poseyeran valor subversivo alguno, puesto que formaban parte de la convención[107]. Existe una voluntad manifiesta por parte del narrador de *Casa de campo* por incorporar a ese personaje lector a su experiencia narradora, a la vez que de distanciarlo haciéndolo partícipe y conocedor de las convenciones literarias, como ya hemos visto. La tendencia a la identificación entre el lector implícito, esta figura lectora y el lector real también ha quedado señalada[108]. Sin embargo, a diferencia de lo que veíamos en Macedonio o en Sarduy, su presencia en la obra no es tan apabullante y, como en la novela realista decimonónica, casi no alcanza la categoría de personaje;

[105] Más adelante el crítico admite el "carácter metafórico y la irreductible dosis de simbolismo propia de una alusión literaria a la realidad", ib., p. 167; no entendemos cómo es posible entonces la verificación o el cotejo.

[106] Tenemos presentes las consideraciones de Milagros Ezquerro sobre la figura del narratario y su rol pasivo en la ficción. Cf. Milagros Ezquerro, *Théorie et fiction. Le nouveau roman hispano-américain*, Montpellier, Université Paul Valery, 1983, p. 232 y ss.

[107] Cf. Marie Murphy, "Nostalgia for Realism: A Narrative Ploy in José Donoso's *Casa de campo*", *Ibero-Amerikanisches Archiv*, 16, 2 (1990), pp. 249-260; este trabajo está recogido en parte en el capítulo "Narrative Strategies: Re-presenting (Resisting) Characters and Readers", Murphy, óp. cit., pp. 56-79.

[108] Murphy subraya precisamente el riesgo que corren de solaparse lector implícito y narratario, superposición que termina resolviéndose por el posible carácter paródico de este, lo cual no impedirá una comprensible proyección (identificación) del real sobre uno y otro.

además, las continuas invocaciones no revisten el carácter de increpación de las macedonianas o sarduyanas. Muy de cuño decimonónico es también la condición paternalista del narrador, que lo lleva a emplear el posesivo para referirse a los personajes (*nuestros Ventura*), e implica así al lector, que ve como ese paternalismo se termina proyectando sobre sí, al ser el plural la forma utilizada, también en los verbos (*como hemos visto, como veremos*). Mediante este procedimiento, este es incluso hecho copartícipe de la invención literaria.

Sin embargo, no hay en lo anterior sublevación contra la convención realista, sino más bien una cierta continuidad. La transgresión vendrá de la intensificación de estos usos o de la superposición de esa pluralidad de elementos develadores analizados con anterioridad. Si bien la labor del lector real es ardua, por las idas y venidas a que aludíamos o las constantes vueltas de tuerca, a esos lectores representados en el texto se les ofrece todo prácticamente hecho: el narrador va indicando cuáles deben ser sus reacciones, qué debe pensar en cada momento, son avisados de posibles trampas..., de tal modo que, más que promover un lector activo, parece que el narrador estuviera incitándolo a la más absoluta pasividad. Se trata, sin embargo, de una nueva falacia, otra de las máscaras del texto, pues el lector real ha de ir más allá de lo dicho y buscar tras lo que se le muestra, también en lo que respecta a la imagen del lector. En última instancia, es al lector (al real, no a la ficción del lector) a quien van dirigidos todos los esfuerzos antiilusorios, para no dejarse atrapar por la virtualidad de la ficción: "Ustedes, a su vez, sin darse cuenta, fueron aportando mil pormenores al preguntar cosas para las que ellos se veían obligados a inventar respuestas y así no mostrarse sorprendidos: carecen del coraje necesario para reconocer que es una invención. Y así se vieron forzados para actuar como si todo fuera una 'realidad', esa palabra tan unívoca y prestigiosa para ellos, pasando sin darse cuenta al mundo virtual que su certidumbre basada en nada inventó, a habitar el otro lado del espejo que crearon, donde quedarán presos"[109]. Estas palabras, pronunciadas por Wenceslao y

[109] Ib., p. 133.

dirigidas a sus primos, son aplicables, en su anfibología, al mismo lector (mucho más que aquellas dirigidas a esa representación textual del lector); de hecho, la enseñanza que este puede obtener es, sobre todo, de índole literaria. La lección final que ofrece el texto es la de que no es posible narrar sin convenciones y que la fuerza de estas puede transmutar ilusoriamente lo real en apariencia y viceversa.

Hay, además, en *Casa de campo* algunas representaciones de lectores, personajes que se muestran leyendo o de los que se subraya su abolengo lector, y su peculiar modo de enfrentarse a ello. La repetición que Cordelia quiere hacer en el mundo real (nivel diegético o extradiegético para nosotros) de sus lecturas (diegético o metadiegético), toser para imitar o convertirse en una de las heroínas tísicas románticas, contribuye a crear ese *volumen* narrativo y una ilusoriedad de realidad ya imposible de tan negada. Pero el caso más destacado es el del personaje que se adentra, mediante la lectura, en la propia obra de ficción que coprotagoniza; se trata, como vimos, de Silvestre Ventura, a quien la figura del autor representado lee una parte de "la versión definitiva de Casa de campo"[110]. Las implicaciones metalépticas de este hecho ya han sido señaladas y las consecuencias perturbadoras para el lector real son de similar naturaleza a las experimentadas ante la lectura, por parte de don Quijote, de sus propias aventuras llevadas al molde. Existe, no obstante, esa complicación añadida de ser esta una obra que insistentemente ha llamado la atención sobre su condición facticia; por eso la dificultad, como en el anterior ejemplo, de que el lector perciba lo narrado en el nivel extradiegético como más real que lo del diegético, después de haber sido extensamente adoctrinado en la descreencia absoluta de toda *realidad*. El vértigo metafísico del lector del *Quijote* se convierte aquí en sonrisa cómplice y descreída de un lector que viene ya de vuelta de casi todo,

[110] Ib., p. 395. La imposibilidad aporética de que ese volumen contenga lo que se está narrando (no puede incluirlo si realmente es una versión definitiva) es uno más de los juegos con los que el autor exacerba las posibilidades de la imposibilidad literaria. La alusión al presente narrativo, en su más pura espacialidad, y la presencia de deícticos refuerzan esa sensación: "Esto –digamos sucede–, o podía haber sucedido, justo en *este* punto del desarrollo de esta novela; de modo que, pese a que parezca una interpolación de otro mundo, ruego a mis lectores que tengan paciencia durante unas páginas y las lean hasta el final", ib., p. 395.

o al menos lo cree. Y, en cualquier caso, toma distancia con respecto a ese lector naíf, incapaz de reconocer la ficcionalidad del texto: "Es que todo lo que me leíste... ¿cómo te diría yo? es romántico, no tiene nada que ver con nosotros. Jamás hemos sido tan ricos, eso lo sabís, asique... Ni Marulanda es tan grande como para que hablís de 'provincias enteras' [...] ¿Y qué sacái con escribir algo sobre nosotros en que ninguno de nosotros se reconocerá?"[111].

El episodio, por otra parte, podría poseer tintes autoficcionales: sirve como ejercicio de autocrítica literaria, siempre que accedamos a leerlo en sentido recto, es decir, a aceptar una cierta veracidad del discurso, lo cual, a estas alturas, se torna más que complicado. En cualquier caso, manteniendo la ficcionalidad, vemos que el *narrautor* realiza una teorización acerca de su propio concepto de lo literario y de la novela que ha escrito: su tendencia a provocar el distanciamiento del lector[112], la recurrencia al preciosismo (inmoral) como reverso del feísmo *realista* de obras anteriores y la desazón ante un lector como Silvestre Ventura, que tiende a la verificación: "Acompaño a Silvestre en sus carcajadas e intento comenzar a explicarle que..., pero no: me doy cuenta que se ha perdido en una selva de fantasmas y conceptos familiares, de cuentos y personajes y sobreentendidos que para él constituyen no sólo el universo, sino también la literatura: es imposible intentar moverlo de allí"[113].

En *Casa de Campo* se reúnen, pues, las diversas preocupaciones metaficcionales, para girar en torno a la indagación central del establecimiento de límites entre el mundo del arte y el real, como se ha visto. La abundancia de reproducciones en abismo de este conflicto –en el juego La Marquesa Salió a Las Cinco, en el proceso de gestación de la excursión, en el *trompe-l'œil*– revela cabalmente la di-

[111] Ib., p. 400.

[112] "Le contesto que yo no escribo ni para su aprobación ni para su consumo. Y que el hecho de reconocerse en mis personajes y situaciones no limita mi idea de lo que puede ser la excelencia literaria: en el fondo, si escribo, es para que los que son como él *no* se reconozcan –o nieguen reconocerse– ni entiendan", ib., p. 400.

[113] Ib., p. 402.

mensión que el problema adquiere[114]. Pero si el mensaje visible, sugerido y explicitado en ese proceso de develación de las estructuras narrativas, es que hay que evitar la confusión de uno y otro niveles, como indicio máximo de libertad, la conclusión a que llegamos es otra, puesto que los límites no siempre han sido trazados con absoluta precisión, hay fisuras o, como último recurso, la demarcación del territorio admite la intervención del interesado. La acción iniciada por Mauro, Valerio, Alamiro y Clemente de arrancar las lanzas que circundan la casa ha de ser entendida como *mise en abyme* de dicho axioma.

Sin embargo, nunca se llega a enunciar una tesis tajante al respecto, pues también aquí las idas y las venidas donosianas dejan abierto el camino a la ambigüedad. La confusión podría revestir un carácter contestatario, en especial si es impuesto por el poder como anestesia contra la subversión (ese mantenimiento a toda costa de que la excursión ha durado un día, de que el niño de Casilda y Fabio es en realidad un muñeco, etc.) y ser utilizada en sí misma para negar lo evidente: "Sólo los dos lacayos con antorchas presenciaron la ridícula escena en que una niña histérica había confundido irreversiblemente la ficción de La Marquesa Salió a Las Cinco con la realidad"[115]. Pero, en su justo término, constituye, en efecto, un acto supremo de libertad, como el que representa abismalmente el de las lanzas, que anuncia la capacidad del individuo para ampliar los restringidos límites, sean de lo real, sean de lo ficticio, abriendo, como hiciera el personaje de Mauro, *una ventana al infinito*.

---

[114] En su magnífico trabajo, Myrna Solotorevsky sistematiza el estudio de las construcciones en abismo y, siguiendo a Dällenbach, distingue entre reflexiones del enunciado, reflexiones de la enunciación y reflexiones del código (Solotorevsky, óp. cit., pp. 19-41); unas y otras han sido tratadas aquí, si bien preferimos denominar *mise en abyme* solo a las primeras y estudiar las demás entre las estrategias metaficcionales. Una llamativa y altamente significativa imagen especular o reflexión del enunciado, no citada por Solotorevsky, es la del *narrautor*, con la novela en sus manos, reflejado en el vaso de su personaje: "Silvestre –para componer el cuerpo según me asegura– toma un prolongado sorbo de cerveza en el que se propone ingurgitar el reflejo de mi persona con mi manuscrito defensivamente apretado contra mi pecho", Donoso, *Casa de campo*, óp. cit., p. 397.

[115] Ib., p. 253.

Capítulo IV

RICARDO PIGLIA: EL DISFRAZ DE LA PALABRA

> *La crítica […] es una de las formas modernas de la autobiografía. Alguien escribe su vida cuando cree escribir sus lecturas. ¿No es la inversa del* Quijote *?*
>
> Ricardo Piglia, *Crítica y ficción*

Hasta que en el año 2000 la editorial Anagrama acometió la empresa de publicar en España la obra del escritor argentino Ricardo Piglia (Adrogué, Buenos Aires, 1940), este resultaba prácticamente un desconocido más allá de los ámbitos especializados. A pesar de llevar publicando relatos, con un relativo éxito y aceptación por parte de la crítica, desde finales de los años 60 (*La invasión*, de 1967, fue Premio Casa de las Américas), del beneplácito en todos los ámbitos ante su primera novela –*Respiración artificial*, publicada en 1980– y la segunda –*La ciudad ausente*, 1992–, parece que no es hasta la polémica concesión del Premio Planeta por *Plata quemada* (1997) y su traslado al cine, en 2000, cuando las editoriales españolas se aventuran a publicarlo[1].

Es la suya una práctica metafictiva en cierta medida distinta a las vistas hasta ahora, en la que el referente extraliterario puede llegar a tener una amplia cabida (o parecerlo), hasta el punto de que la mayoría de los estudios sobre *Respiración artificial* incide en la relación entre historia y ficción más que sobre el hecho metafictivo, que ha quedado un tanto desatendido, en parte por esa especificidad

[1] Fue la editorial Lengua de Trapo la que, en 2000, emprendió dicha labor, con *Prisión perpetua* (1988), donde se incorporaban dos de los relatos aparecidos en *Nombre falso* (1975); en ese mismo año también Anagrama daba a la imprenta *Plata quemada* (Barcelona, Anagrama, 2000).

referida[2]. Por otro lado, en sus obras no escasea el *plot*, aunque este se presente un tanto desgarbado y predomine la fragmentación y la disgregación sobre una linealidad casi ausente. Sin embargo, la intriga no se pierde, persiste una cierta narratividad de estirpe tradicional, a pesar del rechazo por parte del autor de la *temática*: "¿Qué es un tema? No creo que la literatura sea una cuestión de temas. Mis relatos cuentan, a la vez, siempre lo mismo, pero no sabría decir de qué se trata. ¿Existiría entonces una constante? En ese caso no sería temática, sino técnica: he tratado de construir mis relatos a partir de lo no dicho, de cierto silencio que debe estar en el texto y sostener la tensión de la intriga. No se trata de un enigma (aunque puede tomar esa forma), sino de algo más esencial: la literatura trabaja con los límites del lenguaje, es un arte de lo implícito"[3].

La filiación macedoniana de Piglia, en lo referente a los aspectos metafictivos, resulta evidente y destacada. No se trata solamente de la recuperación de la figura de Macedonio llevada a cabo por Piglia, ni de su inclusión como personaje o motivo en sus obras, sino de que existe una auténtica continuidad, una herencia, que Trinidad Barrera sintetiza en estos términos: "Las huellas macedonianas son continuas, la obsesión por la obra dentro de la propia obra, la concepción onírica de la realidad, la consideración del escritor como visionario [...]. Los libros de Macedonio, como los de Piglia, han estado mucho tiempo al margen del mercado comercial, y algo aún más importante, han modificado la forma de leer por varios factores, el concep-

[2] A mitad de camino entre una y otra postura se sitúa el trabajo de Idelber Avelar, "Cómo respiran los ausentes: la narrativa de Ricardo Piglia", *Modern Language Notes*, 110, 2 (1995), pp. 416-432, que, si bien considera que "Piglia escribe el texto-biblioteca, texto sin afuera, inenarrable más allá de sí mismo" (p. 416), admite su dimensión política, no circunscrita en exclusiva a la coyuntura dictatorial de la Argentina de finales de los setenta. Una propuesta interesante es la de Liduvina Carrera, cuyo estudio de *La ciudad ausente* en función de la virtualidad metaficcional queda recogido en *La metaficción virtual*, Caracas, Universidad Católica Andrés Bello, 2001. *La ciudad ausente*, como, por otra parte, es lógico, ha suscitado muchas menos interpretaciones a la luz de las relaciones entre historia y ficción que *Respiración artificial*. Cf. asimismo Nicolás Bratosevich (y G.E.), *Ricardo Piglia y la Cultura de la contravención*, Buenos Aires, Atuel, 1997.

[3] "Conversación con Ricardo Piglia", en Jorge Fornet (ed.), *Ricardo Piglia*, La Habana-Bogotá, Casa de las Américas-Instituto Caro y Cuervo, 2000, pp. 17-44; la cita corresponde a la p. 28.

to de lector como autor, la desaparición del argumento, el desnudamiento del proceso creativo, la reflexión sobre el lenguaje, la organización de los libros de una novela o cuento como aparente collage, el rechazo a escribir de forma programada, el gusto por las obras abiertas"[4].

El interés absoluto de Piglia por los vínculos que se puedan trazar entre la historia y la ficción[5], así como el alejamiento aparente de otros postulados básicos de lo metaficcional, palpable, sobre todo en su primera novela, hacen de él un autor complicado, a la par que fascinante, para ser estudiado desde una perspectiva como la aquí propuesta. Él mismo ha manifestado su escepticismo ante el marbete metaliterario, no solo aplicado a su obra, sino como categoría crítica susceptible de acoger la producción de otros escritores *tachados* de ser *meta*-lo-que-sea: "Me parece que la expresión metaliteratura, al menos como se utiliza hoy, no es nada productiva. Es como metalenguaje, que tampoco sirve para analizar nada. No hay metalenguaje, ¿no?, como dicen los lógicos. Tampoco existe la metaliteratura. Pero es un cliché crítico que ha servido para enfrentar lo que sería una tradición un poco más compleja de construcción de historias con una supuesta tradición 'minimal' o directa, que se remonta a Hemingway"[6].

Queda patente que los prejuicios en torno a las bases de lo metafictivo siguen vigentes, bien porque se identifique la metaficción únicamente con literatura que habla de literatura, bien con un culturalismo exacerbado o un afán vano por entorpecer la labor lectora. Pero, a continuación, el mismo Piglia acepta, a regañadientes, la denominación, aunque equiparándola a una actitud intelectualista contraria a toda banalización o trivialización del acto literario: "En esta tradición están John Berger, Calvino, Claudio Ma-

[4] Trinidad Barrera, "Ricardo Piglia: la huella de Macedonio", en *Escritores sin patria: la narrativa argentina de la segunda mitad del siglo xx*, Oviedo, Ediciones Universidad de Oviedo, 2006, pp. 281-289; la cita corresponde a la p. 284. Cf., asimismo, su trabajo "Ricardo Piglia y las genealogías", *Ínsula: Revista de Letras y Ciencias Humanas*, 711 (2006), pp. 17-19.

[5] Cf. Domingo Luis Hernández, "Ricardo Piglia: la ficción y la historia", *La Página*, 28 (1997), pp. 20-32.

[6] Ana Nuño, "Por fin, Piglia: entrevista a Ricardo Piglia", *Quimera*, 198 (2000), pp. 8-16; la cita corresponde a la p. 9.

gris, Borges. [...] A nadie se le puede ocurrir pensar que John Berger hace metaliteratura porque escribe ensayos y ha escrito sobre pintura y porque es un hombre que en sus novelas reflexiona sobre cuestiones múltiples, ¿no es cierto? El estructuralismo, el post-estructuralismo, la metaliteratura, la minimal…: no me parece que los escritores nos hagamos cargo de estas recetas. En cambio, sí me parece que hay un conflicto de fondo, que se expresa con estas recetas, que es esa tentación anti-intelectual y neopopulista de la cultura de masas a la que se someten los escritores, y la resistencia de la literatura a esa tensión"[7]. El hecho de que Piglia cite precisamente a Borges, Calvino y Magris, así sea a propósito de su condición *no-metaliteraria*, es elocuente en sí mismo. El ejemplo de John Berger –escritor de signo marxista con evidentes preocupaciones sociales, muy visibles en la trilogía *Into Their Labours* (*De sus fatigas*), en especial en las dos primeras novelas, *Pig Earth* (*Puerca tierra*, 1979) y *Once in Europa* (*Una vez en Europa*, 1983)– es perfecto para demostrar la ausencia de incompatibilidad entre lo uno y lo otro. Sí existen rasgos metaliterarios en algunas de sus obras, pero no, evidentemente, porque escriba ensayos y sea crítico de arte o reflexione en sus novelas sobre cuestiones diversas, sino porque en ellas es posible rastrear indicios de metaliterariedad: narradores autoconscientes, cuestionamiento del narrar, invitación al lector a la descreencia, develamiento de las estructuras narrativas, juegos con el lenguaje sobre el lenguaje mismo, etc[8]. Vila-Matas recogerá el testigo de Piglia cuando afirme, tan contestataria como irónica y provocadoramente, que *la metaliteratura no existe*. Lo curioso es que tanto uno como otro, que rechazan el marbete por considerarlo una insoportable reducción de los críticos, terminan aceptando aquel otro de la *tradición intelectual*, diametralmente opuesta a la *anti-intelectual*, capaces ambas de dar cuenta de todo el panorama literario[9].

[7] Ib., p. 9.

[8] De hecho, Hutcheon cataloga su obra *G.* (1972) de *historiographic metafiction*; cf. Linda Hutcheon, *A Poetics of Postmodernism*, óp. cit., pp. 180-184. Cf. Enrique Vila-Matas [2003], "Descifrar el arte de narrar", en Jorge Carrión (coord.), *El lugar de Piglia. Crítica sin ficción*, Barcelona, Candaya, 2008, pp. 361-366.

[9] Cf. Enrique Vila-Matas, "La metaliteratura no existe", *Letras Libres*, 39 (2002),

En otro lugar, siguiendo con esa concepción poco definida del hecho metaliterario (concebido únicamente como narración con pluralidad de niveles diegéticos), hará extensivo el autor argentino la condición metaficticva a toda la producción ficcional:

> Yo discutiría el concepto de metaficción [...], porque me parece que la ficción es siempre metaficción. Hay que ser muy populista, hay que tener una confianza extrema en la capacidad de decir el sentido directamente para creer que los relatos funcionan sin ningún tipo de construcción reflexiva. Evidentemente la metaficción se convirtió en un momento determinado en una etiqueta que ciertos escritores norteamericanos (como John Barth, como William Gaddis) empezaron a usar y frente a ellos se levantó la tendencia a los *minimal* que empezaron a decir: "Basta de metaficción, volvamos a los hechos", que quería decir volvamos a Hemingway, no a los hechos, a cierta manera de narrarlos. A mí ese debate entre metaficción y narración directa no me interesa, ni entro en eso, porque creo que uno puede encontrar metaficción en los narradores que parecen más ingenuos y más en ellos que en otros, diría yo. Me parece que los narradores populares son narradores de metaficción pura, porque dicen: "Ahora te voy a contar una historia" y en el medio paran y ponen una moraleja, cada tanto se detienen para explicar lo que están narrando..., en realidad no se puede narrar de un modo en el que las palabras solamente cuenten hechos[10].

Es cierto que en su obra están ausentes principios como el de la instigación al lector a descreer de su estatus ontológico (no así el de la descreencia hacia lo narrado, en parte por una parcial exhibición de las estructuras narrativas subyacentes) y que el *autismo* metaficticvo se difumina, al menos en teoría, al concebir el autor que lo específico de la ficción sea su relación con la verdad: "Me interesa trabajar esa zona indeterminada donde se cruzan la ficción y la verdad. Antes que nada porque no hay un campo pro-

---

pp. 85-86. Sin embargo, en su "Breve autobiografía literaria" acepta *gustoso* la denominación de Jorge Herralde para el ciclo de novelas intregrado por *Bartleby y compañía*, *El mal de Montano* y *Doctor Pasavento*: "La Catedral Metaliteraria"; cf. Margarita Heredia (comp.), *Vila-Matas portátil. Un escritor ante la crítica*, Barcelona, Candaya, 2007, pp. 19-28.

[10] Ricardo Piglia, *Crítica y ficción*, Barcelona, Anagrama, 2001, pp. 188-189. Y sin embargo, escinde del concepto de metaficción la mezcla de los ejercicios crítico y creativo, para lo que reserva la denominación de *metacrítica*, y pone como ejemplos la obra cervantina o el *Ulysses* de Joyce.

pio de la ficción. De hecho todo se puede ficcionalizar"[11]. Pero se trata de una verdad que no necesariamente ha de coincidir con la realidad, pues la verdad artística resulta más cercana, acaso, a esa utópica verdad con mayúscula que cualesquier realidades: "¿Cuál es el lugar de la verdad en la literatura? La ficción sin duda trabaja con la verdad pero a la vez construye un discurso que no es ni verdadero ni falso, ni pretende serlo. Y en ese matiz indecible entre la verdad y la falsedad se juega todo el efecto de la ficción. Es falso, pero también es verdadero"[12]. En este sentido, la noción de la escritura como jeroglífico que ha de ser correctamente decodificado contribuye a crear la ilusión de la existencia de un *mensaje cifrado*, de una verdad a la que el lector debe llegar traspasando el umbral de la apariencia: "A menudo veo a la crítica como una variante del género policial: el crítico como detective que trata de descifrar un enigma aunque no haya enigma. El gran crítico es un aventurero que se mueve entre los textos buscando un secreto que a veces no existe. Es un personaje fascinante: el descifrador de oráculos, el lector de la tribu. [...] Me interesa mucho la estructura del relato como investigación: de hecho es la forma que he usado en *Respiración artificial*. Hay como una investigación exasperada que funciona en todos los planos del texto. Yo digo que en ese sentido es una novela policial"[13].

El delirio decodificador de Arocena en *Respiración artificial* es solidario, por tanto, del que puede llegar a padecer el lector de Piglia. Temáticamente, esa manía *pancodicológica* era ya manifiesta en uno de los relatos aparecidos en *Nombre falso* (Buenos Aires, Siglo Veintiuno, 1975), "La loca y el relato del crimen", en el que Emilio Renzi, personaje recurrente en las obras narrativas de Piglia, da con el asesino gracias a sus conocimientos de lingüística. En la tradición de la novela policíaca clásica –iniciada por Edgar Allan Poe con *The Murders in the Rue Morgue* (*Los asesinatos de la calle Morgue*, 1841), donde inaugura el denominado *enigma de cuarto cerrado*–, el detective no precisa de arrojar-

[11] "Conversación con Ricardo Piglia", art. cit., p. 30.

[12] Ib., p. 39.

[13] Ib., p. 34.

se al fango investigativo, como sucede en la línea dura del género, el *hard-boiled* norteamericano, sino que es capaz de resolver el caso mediante un ejercicio de lógica, en este caso lingüística, a partir del discurso alucinado de una testigo:

> En un delirio el loco repite, o mejor, está obligado a repetir ciertas estructuras verbales que son fijas, como un molde, ¿se da cuenta?, un molde que va llenando con palabras. Para analizar esa estructura hay treinta y seis categorías verbales que se llaman operadores lógicos. Son como un mapa, usted los pone sobre lo que dicen y se da cuenta que el delirio está ordenado, que repite esas fórmulas. Lo que no entra en ese orden, lo que no se puede clasificar, lo que sobra, el desperdicio, es lo nuevo: es lo que el loco trata de decir a pesar de la compulsión repetitiva. Yo analicé con ese método el delirio de esa mujer. Si usted mira va a ver que ella repite una cantidad de fórmulas, pero hay una serie de frases, de palabras que no se pueden clasificar, que quedan fuera de esa estructura. Yo hice eso y separé esas palabras y ¿qué quedó? –dijo Renzi levantando la cara para mirar al viejo Luna–. ¿Sabe qué queda? Esta frase: El hombre gordo la esperaba en el zaguán y no me vio y le habló de dinero y brilló esa mano que la hizo morir. ¿Se da cuenta? –remató Renzi, triunfal–. El asesino es el gordo Almada[14].

El recurso, que reaparece en la *nouvelle* "Encuentro en Saint-Nazaire" (1988), queda satirizado, tanto aquí como en el caso del paranoico Arocena de *Respiración artificial*, dispuesto a hallar la clave incluso en aquellos mensajes no cifrados. Pero tras el sarcasmo subyace una verdad, vociferada por el autor en cuanta entrevista ha concedido, y plasmada en sus obras de ficción: la de que en literatura lo más importante es lo que no se dice, lo implícito, lo que perdura detrás de lo visible. De ahí que la búsqueda obsesiva de esos decodificadores impenitentes se vuelva metáfora certera de la situación del lector de Piglia, que sabe que debe traspasar la superficie verbal para encontrar no sabe muy bien qué, acaso más palabras. Por eso también la queja sorprendida del autor por la lectura lineal, plana, de la segunda parte de *Respiración artificial*, que haría de su novela una suerte de ensayo, una reflexión de crítica literaria, carente casi de la construcción artificiosa de toda ficción:

[14] Ricardo Piglia, "La loca y el relato del crimen", recogido en Ricardo Piglia, *Prisión perpetua*, Madrid, Ediciones Lengua de Trapo, 2000, p. 100.

"Con esa novela [*Respiración artificial*] se ha producido una especie de debate que no hace más que reproducir, transformado, el debate que se narra en el libro, lo cual me convierte, inesperadamente, en un escritor realista. Se ha creado cierto desconcierto con lo que son ciertos tipos de costumbres de lectura, sobre las cosas que se pueden hacer o no se pueden hacer en una novela. Porque yo creo, por supuesto, que se puede narrar todo. Depende de la destreza que tenga el que narra. El debate se arma porque en la novela hay personajes que discuten teorías y deliran y ficcionalizan la teoría, lo que en la literatura se viene haciendo desde Cervantes, para no ir más lejos"[15].

Padece Renzi, como buen personaje literaturizado, que tiñe de literatura cuanto toca, una suerte de *mal de Montano*[16], de enfermedad literaturizante donde las haya, antes de que este estuviera siquiera definido. Por eso nuestra lectura de *Respiración artificial* no puede desconocer dicha circunstancia, que nos ayudará a encontrar –o, cuando menos, a buscar por uno de los caminos transitables– algunas de las claves de la novela: "hay una tensión entre Maggi y Renzi que era bastante importante para mí cuando escribía la novela. Es una tensión entre historia y literatura, que está muy clara en el libro. Renzi lo estetiza todo. Renzi es como una parte de mí que yo controlo. Es un personaje que yo miro con mucha ironía. En el fondo sólo le interesa la literatura, vive y mira todo desde la literatura, y en este sentido ironizo también sobre mí mismo. Todo lo que no es literatura me aburre, como decía un checo. Yo quisiera operar libremente en un mundo de referencias y citas literarias. A veces creo que todo lo que importa es el estilo, o la literatura, y que lo demás no importa. [...] *Respiración artificial* se escribió como la educación de Renzi, la educación de un tipo que mira el mundo desde la literatura y que pasa por una iniciación"[17]. Es de esa obsesión renziana por la escritura y la lectura de donde creemos debe partir el análisis de *Respiración artificial*; esta preocupación será mucho más admitida por la crítica, al ser más visible, en

[15] "Conversación con Ricardo Piglia", art. cit., p. 35.

[16] Cf. Enrique Vila-Matas, *El mal de Montano*, Barcelona, Anagrama, 2002.

[17] "Conversación con Ricardo Piglia", art. cit., p. 36.

el caso de *La ciudad ausente*. En las dos novelas que aquí analizamos, proliferan los relatos o textos insertos en otros textos, estructuras abismáticas, yuxtaposición e integración de voces narradoras, con mucho más peso, en una y otra, de la historia literaria o artística que de la política; esta última, por relevante que pueda ser, queda casi siempre subordinada a la estética.

En cualquier caso, las prácticas lectora y escrituraria han constituido dos de las preocupaciones centrales en el hacer crítico y literario de Ricardo Piglia, de donde la recurrente inclusión de ambas en sus obras. En *El último lector* (Buenos Aires, Anagrama, 2005), una obra ensayística con intuidos coqueteos ficcionales, se detiene en el análisis de la práctica lectora en algunas novelas[18], o de la vocación lectora de ciertos escritores (Joyce, Kafka), obsesiones y motivos, la mayoría, ya presentes con anterioridad en su narrativa. En *El último lector*, Ricardo Piglia se encarga de construir la crónica de esos *personajes leyentes*, de historiar, de un modo un tanto asistemático y arbitrario, la existencia de unos lectores imaginarios y ofrecernos así *una lección de lectura*. A pesar de haber aparecido en la colección Narrativas Hispánicas de Anagrama, en lugar de en la Colección Argumentos –como sucediera con *Crítica y ficción* (Barcelona, Anagrama, 2001), lo que fomenta la ambigüedad genérica y, nuevamente, la posibilidad de la mezcla de los ejercicios crítico y creativo, tan del gusto del autor–, la obra en cuestión se aproxima más al ensayo; es una reflexión sobre las representaciones de la lectura en algunos de los monumentos literarios de la cultura occidental (el *Quijote*, *Hamlet*, *Anna Karenina*, *Madame Bovary*, las obras policiales de Poe o Chandler, entre otros), a la vez que una meditación sobre algunas lecturas del autor, con las impresiones suscitadas y el análisis del papel de la escritura –como reverso de la lectura, como fenómeno inextricablemente unido a ella– en algunos personajes reales: Borges, Kafka, Joyce, el Che...

La falta de exhaustividad del trabajo, reivindicada por el autor en el *Epílogo*, no impide que goce de momentos de

[18] "En una novela alguien lee una novela: esas cosas le gustaban a Borges", Ricardo Piglia, *El último lector*, Barcelona, Anagrama, 2005, p. 139.

extrema clarividencia, que alternan con otros en los que el hilo argumental parece quedar soterrado. El análisis del modo en que Kafka obliga a leer a Felice Bauer, propiciatorio del encuentro en el texto de los amantes, las reflexiones a propósito de Anna Karenina y su linterna o acerca del forzoso aislamiento que requiere la lectura son tratados con auténtico entusiasmo de lector. La adopción de ese punto de vista radicalmente subjetivo convierte el texto en un comentario del individuo-lector Piglia: "Mi propia vida de lector está presente y por eso este libro es, acaso, el más personal e íntimo de todos los que he escrito"[19]. Las escenas de lectura repasadas por el autor conforman una auténtica tipología del lector, útil para un posible análisis del proceso en los textos de ficción. Primero distingue a adictos, que no pueden dejar de leer, e insomnes, capaces de pasar la noche entera leyendo (como Felice Bauer), que constituirían una suerte de *lector puro*: "para ellos la lectura no es sólo una práctica, sino una forma de vida"[20]. Al *lector hermeneuta salvaje*, que lee contra alguien y cree lo que lee (por ejemplo, los críticos, lectores detectivescos), se le contrapone el *lector que usa lo que lee como una trampa*, que es, en cierto modo, el lector perfecto, el lector criminal, que "ve en lo real el efecto de lo que ha leído"[21]; ambos vendrían encarnados, respectivamente, por los personajes de Erik Lönnrot y Red Scharlach de "La muerte y la brújula", de Borges. De otro lado, se situaría al *lector interrumpido*, recuerdo remoto del *lector salteado* macedoniano, ejemplificado en el texto de Italo Calvino, *Si una noche de invierno un viajero*. Pero si para Macedonio la condición saltimbanquesca (y voluntaria) del lector no podía dejar de ser loada, por oponerse al tradicional *lector seguido*, Piglia concibe la interrupción de la lectura como una intromisión intolerable del mundo externo en la intimidad del lector; de ahí la defensa del aislamiento de quien lee (y escribe). Sin embargo, el retiro absoluto del lector no lo salva de otra posible intrusión: la de lo ficticio en lo real. En un ensayo de estas características, no podía faltar la mención

[19] Ib., p. 190.

[20] Ib., p. 21.

[21] Ib., p. 36.

a "Continuidad de los parques", relato paradigmático en lo que respecta a la inclusión de la lectura en la ficción, pero añadiendo una metalepsis extrema, un salto de nivel que contribuye a la mezcla de la "realidad" con la ficción –una realidad ficticia, en este caso, pero más real que la doble ficción, que implica lo fictivo dentro de la ficción– o, por decirlo de otro modo, de la confusión del lector leyente con el lector leído: "El que lee está a salvo de cualquier perturbación, aislado de lo real. La lectura construye un mundo paralelo, pero ese mundo paralelo, esa experiencia ficcional de la lectura, irrumpe ahora como lo real mismo y produce un efecto de sorpresa y vacilación"[22].

En ocasiones la mirada sobre las representaciones de las prácticas lectoras tiene como finalidad, no ya determinar la función de dicha inclusión en la obra misma, sino el conocimiento de una realidad histórica, el análisis de los hábitos de lectura en un medio social y en un momento histórico concretos. Siguiendo el procedimiento de los historiadores y sociólogos de la lectura, Piglia relaciona la feminización del lector de novelas –siempre son ellas las que leen novelas en las novelas del XIX, frente al hombre, lector de periódicos– con la consideración y el rol de la mujer en la época. O repara en lo novedoso de la inclusión de formas degradadas de lectura de la mano de Joyce; así, la lectura de Molly Bloom de libros obscenos, en el ámbito de la privacidad, cargado de connotaciones sexuales, implica un cambio considerable de los hábitos lectores con respecto al siglo pasado: "en el acto de leer, la acompaña todo lo que Anna Karenina ha desplazado: lee desnuda en la cama, lee literatura barata y semipornográfica. La suya es una lectura baja y pasional [...]. Rastros de un modo de leer que no se exhibe sino que se esconde o se muestra en la intimidad"[23]. En esa línea, Piglia se detiene en ciertas

[22] Ib., p. 148. Otros arquetipos analizados serían los del *lector bartlebyano*, que se niega a leer; *el lector viajero*, que desarrollará su actividad preferentemente en tren; el *lector refugiado* ("la lectura es una defensa más fuerte que la valla", ib., p. 159), variante del náufrago; el *lector superviviente* en una sociedad en la que los libros han sido eliminados; el *lector actor* o *actriz*, pues, en definitiva, "un actor es alguien que ha leído y dice luego los textos de otro como si fueran propios" (ib., p. 161); y el *lector final*, prefigurado por Joyce, "el que se pierde en los múltiples ríos del lenguaje" (ib., p. 188).

[23] Ib., pp. 176-177. Nora Catelli, en un trabajo que le valió el XXIX Premio

condiciones materiales que han rodeado el acto lector: el ya citado apartamiento, pero también la relación entre luz y lectura y el recuerdo de la ceguera –lectura en penumbra o sin luz– de algunos insignes *lectorescritores*. La introducción de tales actividades –lectura y escritura– en el texto literario se torna reproducción en abismo, por cuanto ambas forman parte de su proceso de producción y recepción, constituyendo, en los mejores casos, una auténtica toma de (auto)consciencia, desde el momento en que el texto se piensa a sí mismo, reflexiona sobre su modo de existir; e invita, a su vez, al lector a pensarse. De ahí los narradores que se narran narrando –el *escribo que escribo* de Elizondo–, los lectores que se leen leyendo. De ahí que el lector se sienta tentado de mirar hacia atrás, por si acaso él también estuviera siendo leído en este preciso instante. En *Respiración artificial* y en *La ciudad ausente*, cuyas publicaciones preceden a la de *El último lector* en veinticinco y trece años, respectivamente, se concretaba ya esta inquietud cardinal de Ricardo Piglia[24].

Anagrama de Ensayo (*Testimonios tangibles. Pasión y extinción de la lectura en la narrativa moderna*, Barcelona, Anagrama, 2001), se ocupa de similar temática: las representaciones de lectura en la ficción de los dos últimos siglos, aunque ella se incline más al estudio del papel de las lectoras en los textos. Tanto Piglia como Catelli hacen suyo el término *representación*, generalizado en el ámbito de la historia de la lectura por Roger Chartier, a quien ambos, por motivos diferentes, citan. La obra de Catelli es más académica y documentada –incluye un siempre útil índice onomástico y la pertinente enumeración con las referencias bibliográficas– y algo más metódica que la de Piglia, por cuanto existe un plan de trabajo; pero tiene, sin que eso constituya un demérito, aunque sí la aleje un poco de nuestros intereses, una más marcada inclinación sociológica, en especial en la primera parte, la dedicada al siglo XIX. Dicha vocación está también presente en el texto de Piglia, si bien el de este atiende prioritariamente al papel de la representación de la lectura y su vínculo y significado en la obra literaria en sí, a las implicaciones filosóficas que entraña el hecho de abrir un libro y comenzar a leer, a cómo nos apropiamos de los textos; a las tensiones, una vez más, entre ficción y realidad.

[24] Valoraciones actualizadas de la figura y obra de Piglia pueden encontrarse en varios volúmenes colectivos aparecidos recientemente. Cf Adriana Rodríguez-Pérsico (comp.), *Ricardo Piglia: una poética sin límites*, Pittsburgh, Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, 2004; Daniel Mesa Gancedo (coord.), *Ricardo Piglia. La escritura y el arte nuevo de la sospecha*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2006; Carrión, óp. cit. En 2009 saldrá el volumen que recoge las ponencias del *I Colloque International Hommage à Ricardo Piglia*, celebrado en la Université Paris-Sorbonne Paris IV, en mayo de 2008.

Respiración artificial

La aparición de la primera novela de Ricardo Piglia, *Respiración artificial* (Buenos Aires, Pomaire, 1980), en plena dictadura militar (1976-1983) contribuyó a la interpretación en clave de denuncia de una obra en la que la presencia de la historia política argentina es notoria, a la luz de los hechos coetáneos, no mencionados explícitamente en el texto[25]. A la indagación en los vericuetos de la historia y a su problemática relación con lo literario –el sempiterno enfrentamiento entre la historia y la ficción– se superpone la exploración de índole metaliteraria llevada a cabo en la obra, que parte, precisamente, en una de sus vertientes cardinales, de la dialéctica histórico-fictiva, es decir, de la dificultad del lenguaje para dar cuenta de lo real y de las tergiversaciones y mistificaciones que todo discurso, incluido el histórico, puede realizar de lo acaecido, de los hechos[26]. La conjunción de los ejercicios crítico

[25] Cf. Daniel Balderston, "El significado latente en *Respiración artificial*", en Fornet, óp. cit., pp. 171-178; Kathleen Newman, "Ángeles torturados", ib., pp. 179-197. La mayor parte de la crítica ha insistido en esta circunstancia histórico-política, hasta casi llegar a suplir esa ausencia textual con la abundancia del discurso crítico sobre ella, sin haber reparado, en cambio, en la existencia de otros referentes *ausentes*. Para una interpretación distinta del concepto de la *ausencia*, cf. Evelia A. Romano Thuesen, "Marcelo: el presente sin presencia en *Respiración artificial* de Ricardo Piglia", *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XLI (1993), pp. 279-291.

[26] El difícil equilibrio entre lo literario y lo histórico-político y la conflictiva relación entre ambas nociones conforman una de las líneas básicas de la investigación en torno a Piglia. Cf. Marta Morello Frosch, "Ficción e historia en *Respiración artificial* de Ricardo Piglia", *Discurso Literario: Revista de Temas Hispánicos*, 1, 2 (1984), pp. 243-255; Edgardo H. Berg, "La relación dialógica entre ficción e historia: *Respiración artificial* de Ricardo Piglia", *Cuadernos para la Investigación de la Literatura Hispánica*, 20 (1995), pp. 51-55; Isabel Quintana, "Experiencia, historia y literatura en la obra de Ricardo Piglia", en *Figuras de la experiencia en el fin de siglo*, Rosario, Beatriz Viterbo, 2001; Laura Demaría, "Rodolfo Walsh, Ricardo Piglia, la tranquera de Macedonio y el difícil oficio de escribir", *Revista Iberoamericana*, 67, 194-195 (2001), pp. 135-144; Sandra Garabano, *Reescribiendo la nación. La narrativa de Ricardo Piglia*, Ciudad Juárez, Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, 2003; Stefanie Massmann, "La ficción acosada por la realidad: narrar la historia en *Respiración artificial*, de Ricardo Piglia", *Taller de Letras*, 34 (2004), pp. 97-104; Sonia Remiro Fondevilla, "El triángulo de la historia en *Respiración artificial*", *Espéculo. Revista de Estudios Literarios*, 31 (2005), en <http://www.ucm.es/info/especulo/numero31/triangul.html>; Santiago Juan Navarro, "Foucault en las Américas. El lector como genealogista en los relatos postmodernos de Ricardo Piglia y Don DeLillo", *Boletín Hispánico Helvético*, 7 (2006), pp. 119-135. A partir de la intertextualidad con el texto de Shakespeare, Featherston Haugh

y creativo se perfila también aquí, especialmente en la segunda parte, gracias a esos continuos cruces, abundantes en toda su obra, entre lo ensayístico y lo ficcional[27].

Consideramos que es factible hablar, a propósito de *Respiración artificial*, de *self-begetting novel*, por cuanto es esta una novela que se construye a sí misma, una novela que finge ir siendo elaborada ante nuestros ojos. Pero el procedimiento de construcción de la obra, a manos de Emilio Renzi, se ofrece enmascarado. Si la de la *self-begetting novel*, la del escritor que escribe una novela que es la que nosotros leemos, constituye una de las formas más ortodoxas de metanovela, los cambios que introduce Ricardo Piglia en dicha fórmula la hacen novedosa, tal y como aquí está planteada. El procedimiento del desplazamiento u ocultación no funciona tan solo con respecto a la historia contemporánea de Argentina, sino que también afecta a la estructura de la novela, que, más que al descubierto, queda doble o triplemente velada. Son los suyos personajes *respirantes*, pero de una respiración artificial que, sin embargo, no implica problemas de índole existencial en ellos. Tampoco el lector padece el vértigo del replanteamiento de su real existencia, a pesar de las representaciones abismadas y de las irrupciones metalépticas, porque no se perciben a primera vista (en especial las segundas), no son obvias en absoluto, siguiendo la conseja de que "en literatura [...] lo más importante nunca debe ser nombrado"[28]. La invocación, por lo tanto, se hará de forma tangencial, oblicuamente, con la apoyatura, en parte, de la borgeana *técnica del anacronismo deliberado y de las atribuciones erróneas*; de ahí que el peligro de lo obvio se sortee mediante la relevancia de lo no dicho. El centro desaparece, por lo tanto, en esta novela de estructura rizomórfica, que se desborda por

indaga el tratamiento en la novela del problema de la efectiva existencia de una verdad histórica; cf. Cristina Andrea Featherston Haugh, "El fantasma de Hamlet en *Respiración artificial* de Ricardo Piglia", *Alba de América*, 17, 32 (1999), pp. 223-234. El discurso literario como respuesta, acaso la única legítima, a las argucias del discurso político es analizado por Teodosio Fernández, "Ricardo Piglia o la literatura frente a las ficciones del poder", *Turia*, 55-56 (2001), pp. 29-36.

[27] Cf. Roberto Echavarren, "La literariedad: *Respiración artificial*, de Ricardo Piglia", *Revista Iberoamericana*, 49, 125 (1983), pp. 997-1008.

[28] Ricardo Piglia, *Respiración artificial*, Buenos Aires, Seix Barral, 1994, p. 141.

detrás de lo aparente[29], desarrollándose, del mismo modo que lo hace el rizoma, "por tallos y flujos subterráneos"[30].

A la luz de esta circunstancia metatextual nos enfrentaremos a *Respiración artificial*, pues el análisis que habitualmente ha realizado la crítica se aparta con frecuencia de los intereses que vertebran nuestro trabajo[31]. Constataremos que las palabras de la obra vienen ellas mismas disfrazadas –ya no son, como en Sarduy, los personajes los que se travisten– y que su desenmascaramiento termina dejando al descubierto peculiar simulación. El mensaje cifrado no *está en el texto* ni *es el texto mismo* –al menos, no es solo eso–, sino que verdaderamente posibilita un ir *más allá*[32]. En este caso, el papel del paratexto, como fuente de información o guía de lectura, de exhibición de pistas que no siempre son, no ya interpretadas, sino ni siquiera vistas, resultará crucial. De ahí la existencia de un metatexto, que trasciende al aparente, al visible, mas al cual, cifrado como está, no

[29] A pesar de partir del mismo postulado teórico –la noción de rizoma formulada por Deleuze y Guattari–, los resultados de la aplicación de este a *Respiración artificial* son diversos en nuestro trabajo y en el de Cavallari. Para él, "la pregunta de Renzi [*¿Hay una historia?*] abre una multiplicidad de líneas semánticas y de estratos de formalización textual cuyo dibujo puede proyectarse sobre el modelo que Deleuze y Guattari denominan 'rizoma'", Héctor Mario Cavallari, "La escritura (en el/del) rizoma: *Respiración artificial*", en *La práctica de la escritura*, Concepción, LAR, 1990, pp. 199-227; la cita corresponde a la p. 208. Su interés se centra, aunque no exclusivamente, en el cuestionamiento de lo histórico, en la proliferación no arboriforme *en* el texto. Aquí aceptamos dicho análisis, si bien consideramos igualmente la expansión rizomática *hacia fuera* del mismo.

[30] Gilles Deleuze y Félix Guattari, *Rizoma (Introducción)*, Valencia, Pre-Textos, 2003, p. 18.

[31] Rita Gnutzmann esboza algunas de las claves metafictivas del texto; cf. "Historia y metaficción en *Respiración artificial* de Ricardo Piglia", *Revista InterAmericana de Bibliografía*, 40, 4 (1990), pp. 351-360. Por su parte, Rita de Grandis ha visto muy bien la naturaleza autorrepresentacional de *Respiración artificial*, así como la imitación por parte de Piglia de "los procesos borgeanos de ficcionalización, tanto en su forma como en su contenido", "La cita como estrategia narrativa en *Respiración artificial*", *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, XVII, 2 (1993), pp. 259-269; la cita corresponde a la p. 260. Curiosamente, en su estudio de los elementos paratextuales no aborda el de ninguno de los títulos de las partes primera y segunda de la novela, pasados sistemáticamente por alto por la crítica, lo que la habría llevado a un nuevo texto fagocitado por el de Piglia, las *Cartas a Théo* de Vincent Van Gogh.

[32] María Cristina Pons, *Más allá de las fronteras del lenguaje. Un análisis crítico de* Respiración artificial *de Ricardo Piglia*, México D. F., UNAM, 1998, p. 113. A pesar del título de la obra, la interpretación de la autora, bastante lúcida, por otra parte, no llega a sobrepasar al texto mismo.

se puede llegar si no es partiendo de este y de los indicios que nos deja[33].

A) La oblicuidad del artificio

Uno de los efectos que provoca la estructura de cajas chinas para incorporar los *testimonios* de los distintos personajes y la recurrencia al género epistolar es el de atenuar en el lector la percepción del carácter ficticio del texto, propiciando la impresión de un presunto ajuste de lo narrado a lo *sucedido* o *dicho*. Sin embargo, ha de ser consciente este de que *Respiración artificial* se presenta como la escritura novelesca de Emilio Renzi, no solo porque así se insinúe en el discurso mismo –lo cual no garantizaría nada–, sino porque existen señales en la estructura que apuntan a ello. El resultado es el de obligarnos a la descreencia, a un escepticismo de raíz cartesiana, esto es, como punto de partida ante lo dicho y ante la atribución a los diversos emisores. Aunque esta desconfianza extrema no puede ser la norma en el análisis de cualquier obra de ficción, parece imponerse en aquellas que, como la de Borges o, más recientemente, Piglia y Vila-Matas, giran en torno al apócrifo y la mistificación. De ahí la lucha constante, como lectores, para no creer del todo las palabras proferidas por las distintas voces de la novela, para no dejarnos seducir creyendo que la máxima de calidad que, según Grice, rige el discurso y la conversación cotidianos, lo hace también en el literario[34].

El recelo comienza a la hora de establecer qué creemos y qué no: en una obra en la que se plantea la equívoca relación entre la historia y la ficción, la primera de las ambigüedades es la de la fijación de ese poroso límite en las palabras mismas de Renzi. Porque tendemos a colocar en un mismo nivel diegético a Renzi y a Maggi y a aceptar como veraz la transcripción por parte de aquel de las cartas de este, sin contemplar la posibilidad de que todo sea, como seguramente lo es, fruto de la invención del narra-

[33] Cf. Marta Gallo, "In-trascendencia textual en *Respiración artificial* de Ricardo Piglia", *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XXXV (1987), pp. 819-834.

[34] Cf. Paul Grice, *Studies in the Way of Words*, Cambridge, Harvard University Press, 1989; Mario Vargas Llosa, *La verdad de las mentiras*, Barcelona, Seix Barral, 1990.

dor. Entre otros recursos, el de la proliferación de verbos *dicendi*, colocados en cascada ("dijo el Senador que le había dicho Marcelo"[35]), contribuye a que se geste la ilusión de que se trata de una transcripción y no de una invención –*en el telar de las falsas ilusiones se tejen nuestras desdichas*–, a la sistemática admisión de que lo que se nos narra son hechos o discursos que se corresponden con la realidad del nivel diegético en cuestión, cuando son meras invenciones del narrador –*todo lo que nos rodea, dice, es artificial*–, puro artificio[36].

El título de la primera parte de la novela, *Si yo mismo fuera el invierno sombrío*, invoca el cuadro *Invierno*, de Jean-Louis Hamon (1821-1874), que forma parte del políptico *Las cuatro estaciones*, compuesto por las obras de otros pintores integrantes, como Hamon, de la corriente neogriega: Henry Picou, Jean-Léon Gérôme, Gustave Rodolph Boulanger, autores, respectivamente de *Primavera*, *Verano* y *Otoño*[37]. En una de las cartas a su hermano Théo (fechada en París, el 13 de agosto de 1875), Vincent Van Gogh se refiere a esta mediante dicha denominación, *Si yo fuera el invierno sombrío*, que no es la más difundida para el cuadro[38]. La iconografía del *Invierno* de Hamon es la de una mujer situada casi de espaldas con respecto al espectador, vestida de negro y oficiando lo que parece ser un ritual funerario. La fecha de la composición, 1850, permite pensar que, simbólicamente, la ceremonia fúnebre es la del

[35] Piglia, *Respiración artificial*, óp. cit., p. 44.

[36] En el relato "El fluir de la vida", inserto en "Prisión perpetua" (1988), desarrolla el autor una situación similar, la de Lucía Nietzsche leyendo unas cartas al Pájaro Artigas, misivas que resultan ser inventadas, al parecer, por la propia Lucía: "quise limpiar las hojas que Lucía había dejado ahí y me levanté para acomodarlas y las páginas que me había estado leyendo eran, en realidad, notas que ella misma había escrito con letra nítida. No había ninguna carta ahí, me dice el Pájaro y se larga a reír. Una lección. ¿No era una lección refinadísima? Esa mujer me enseñó todo lo que sé. Me enseñó a no confundir la realidad con la verdad, me enseñó a concebir la ficción y a distinguir sus matices. Me leyó cartas apócrifas o verdaderas y me contó historias, las historias que yo quería oír", Piglia, *Prisión perpetua*, óp. cit., p. 60.

[37] La obra se encuentra el Cleveland Museum of Art (Ohio), ref. 1980.263. Agradecemos a Alfonso Palacio Álvarez, de la Universidad de Oviedo, la ayuda prestada para localizarla, así como sus siempre pertinentes indicaciones y sugerencias.

[38] Cf. Jorge Fornet, *El escritor y la tradición. En torno a la poética de Ricardo Piglia*, La Habana, Editorial Letras Cubanas, 2005, p. 65 y ss.

mismo Enrique Ossorio, cuya última carta está fechada el 30 de julio de 1850, e, incluso, la de Marcelo Maggi[39]. El artificio extremo por el que abogaron los neo-griegos franceses contrasta con el realismo radical de otros pintores coetáneos, como Courbet; su postura contraria a la de un arte que fuera imitación de la naturaleza, de sus aspectos más triviales y comunes, unido a la pretensión de establecer vínculos entre la vida contemporánea y la de los antiguos, los convierte en el referente idóneo para una novela como esta. Pero Emilio Renzi, que menciona el cuadro al final del primer segmento de esta primera parte, se lo atribuye a Frans Hals (c. 1580/1585-1666). La confusión, que augura la posterior de Hippias con Hitler, habida cuenta de la vocación literaria del autor ficticio, podría ser intencionada, sobre todo si pensamos que la falsa atribución sirve como referente para toda la primera parte de la novela. La contigüidad en un virtual archivo o en una hipotética enciclopedia permite conjeturar un presunto orden lingüístico en el que el desplazamiento, mínimo, consentiría dicha confusión; de otro modo es impensable la superposición de uno y otro pintores, cuyas obras son de factura tan distante. Ese secreto orden alfabético podría justificar algunas presencias en la obra, así como explicar ciertos vínculos[40]. Sea por error (en la ficción) o con intención, la circunstancia apunta al mismo Renzi como *autor* también de la segunda parte, titulada precisamente *Descartes*, que es, como se sabe, una de las obras más conocidas del pintor

[39] En *La ciudad ausente* se reproduce una frase que podría ayudar a otorgarle un sentido preciso a la sugerente imagen pictórica de Hamon: "En los antiguos ritos funerarios se creía que el alma del difunto se incorporaba a una estatua que representaba su cuerpo y una ceremonia celebraba la transición del cuerpo a la estatua", Ricardo Piglia, *La ciudad ausente*, Barcelona, Anagrama, 2003, p. 59. Toda la primera parte se perfila, por lo tanto, como acto ritual para conferir vida a lo inerte: "Narrar era darle vida a una estatua, hacer vivir a quien tiene miedo de vivir", ib., p. 59. Téngase presente ahora la nota que cierra *Respiración artificial* y su encabezamiento (*Al que encuentre mi cadáver*), que remitiría, al principio, a la imagen pictórica.

[40] De modo muy distinto, el escritor madrileño Juan José Millás, sondeador donde los haya de los vericuetos del lenguaje y ejecutor magistral de la técnica metafictiva, contempla la posibilidad de una *clasificación literal* del mundo en su novela *El orden alfabético* (Madrid, Alfaguara, 1998). Huelga incidir en la remembranza borgeana de toda utilización enciclopédica en obras de ficción como estas.

holandés. Curiosamente, no hay alusión explícita en dicha segunda parte a la obra pictórica ni a Hals, a los cuales señala el texto tan solo de forma oblicua.

Si atendemos al contexto donde se produce la mención al cuadro, vemos que se trata de un segmento narrativo presentado como carta de Emilio Renzi para Marcelo Maggi. En ella el sujeto emisor teoriza sobre el género epistolar, introduce una pequeña digresión en torno a la digresión, plantea la viabilidad de "escribir alguna vez una novela hecha de cartas"[41], postula una hipotética autobiografía compuesta únicamente por las cartas escritas a lo largo de la vida y cuestiona que existan sucesos reales dignos de ser contados:

> En el fondo, como decía bien ese amigo tuyo a quien el loco lo agarró con una navaja, en el fondo no puede pasarnos nada extraordinario, nada que valga la pena contar. Quiero decir, en realidad, es cierto que nunca nos pasa nada. Todos los acontecimientos que uno puede contar sobre sí mismo no son más que manías. Porque a lo sumo, ¿qué es lo que uno puede llegar a *tener* en su vida salvo dos o tres experiencias? Dos o tres experiencias, no más (a veces, incluso, ni eso). Ya no hay ni eso (¿la había en el siglo XIX?), sólo hay ilusiones. Todos nos inventamos historias diversas (que en el fondo son siempre la misma), para imaginar que nos ha pasado algo en la vida. Una historia o una serie de historias inventadas que al final son lo único que realmente hemos vivido. Historias que uno mismo se cuenta para imaginarse que tiene experiencias o que en la vida nos ha sucedido algo que tiene sentido. Pero ¿quién puede asegurar que el orden del relato es el orden de la vida? De esas ilusiones estamos hechos, querido maestro, como usted sabe mejor que yo[42].

A lo anterior hay que añadir la explicitación del síndrome bartlebyano que acuciaría al narrador y del cual, paradójicamente, estaría saliendo gracias a lo escrito, si bien el texto no muestra dicha condición, al ser presentado en la ficción como simple carta a Maggi y no como texto literario. Únicamente se insinúa la posibilidad de la coincidencia mediante la mención a la novela de Renzi: "Entonces redacto estas interminables páginas para vos, *my uncle* Marcel, que venís desde tan lejos, desde un lugar tan antiguo,

[41] Piglia, *Respiración artificial*, óp. cit., p. 33.

[42] Ib., pp. 34-35.

desde una época tan remota de mi vida que tu reaparición (epistolar) ha sido, en estos meses, el triunfo más puro de la ficción que yo puedo exhibir (por no decir el único). Avanzo, entonces, para resumir, con una lentitud vertiginosa en esa especie de novela que trato de escribir"[43]. La relación, acto seguido, del episodio nocturno, en el que se entremezclan Dickens, la idea de suicidio, el brindis y los cavadores, revela la artificiosidad de lo narrado, que culmina con la reminiscencia de la obra pictórica que da título al conjunto: "Marcos se dio la vuelta con suma lentitud hasta quedar de cara a la señorita Giselle, saludó con una inclinación leve y se sentó con mucho cuidado otra vez a la mesa, también él como un artista incomprendido que escucha una música y no la puede tocar, mientras yo terminaba de tomar la cerveza mezclada con ginebra siguiendo el consejo del novelista inglés Charles Dickens y en ese momento, con los tipos que afuera seguían cavando el túnel bajo la luz amarilla, me puse a pensar en el cuadro de Frans Hals: Si *yo mismo fuera el invierno sombrío*. Y entonces ahora tendría que seguir escribiéndote hasta la madrugada para poder salir después a la calle y ver si Marquitos sigue en el bar Ramos brindando por la señorita Giselle a pesar de tener sobre su corazón la amenaza de la espada terrible de Temístocles"[44]. La atribución errónea es uno de los eslabones en la cadena de deslices o equivocaciones altamente significativos en *Respiración artificial*. La presunta confusión de Temístocles con Damocles, en boca de Marcos, *reproducida* y comentada por el narrador, resulta no ser tan inocente como pudiera parecer en un primer momento –es decir, que no está motivada solamente por la semejanza fónica de la terminación–, sino que la figura del ateniense tiene unas connotaciones que hacen difícil que no haya sido la voluntad misma del narrador la que la haya colocado ahí[45]. Esas erratas conceptuales, diseminadas en la novela, convierten al lector que las detecta en un verda-

[43] Ib., pp. 36-37.

[44] Ib., pp. 38-39.

[45] Como el personaje de Enrique Ossorio, Temístocles padeció su particular exilio (fue condenado al ostracismo) y, después de haber sido una figura crucial en la derrota de los persas a manos de los atenienses, terminó encontrando acogida entre aquellos cuando fue expulsado de Atenas. Se suicidó para no colaborar con el rey de Persia en la derrota de sus compatriotas.

dero obseso que, cual Arocena, busca el sentido profundo en lo que entiende que son pequeños guiños portadores de un significado añadido, ávido por "descifrar el mensaje secreto de la historia"[46]. Pero además, y sobre todo, son indicios metalépticos, de irrupción de la instancia narradora en la diégesis, que distribuye tergiversaciones codificadas en la realidad de la ficción, potenciando así su carácter de artificio. La mistificación, correlato textual del *todo es apócrifo* de Maggi, constituye, por lo tanto, uno de los pilares de la novela, en clara vinculación, en el nivel conceptual, con la tergiversación de los acontecimientos a manos de la historia oficial; en el estructural o formal, permite entrever la existencia de una mano demiúrgica que guía los designios del discurso y que interpola tales lapsus, lo cual termina siendo un indicador que permite atribuirle la autoría e invención de lo que se ofrece como descripción o traslación al papel de sucesos reales.

Mencionábamos antes la remisión a las *Cartas a Théo* de Vincent Van Gogh, a propósito del título del cuadro de Hamon; pero no todo queda ahí, sino que la correspondencia que el pintor holandés mantuvo con su hermano funciona metonímicamente como referente constante en *Respiración artificial*. La contigüidad textual ayuda a descubrir que las *Cartas* constituyen un auténtico hipotexto de la novela, de donde se toma buena parte de los motivos argumentales de la misma (alusiones a Frans Hals, a Michelet) e incluso alguna tergiversación textual, pues la atribución a Dickens de la sugerencia para paliar posibles vocaciones suicidas está tomada, con las alteraciones pertinentes, de allí: "Me había levantado temprano y vi los obreros que llegaban a la obra con un sol magnífico. Te habría gustado ver el aspecto particular de ese río de personajes negros, grandes y pequeños, primero en la calle estrecha donde había muy poco sol y luego en la obra. Después desayuné un trozo de pan seco y un vaso de cerveza; es un remedio que Dickens recomienda a los que están a punto de suicidarse, como particularmente indicado para alejarlos durante un tiempo todavía de su proyecto. Y aunque no esté del todo en esta disposición de espíritu, es bueno hacerlo de tiempo en tiempo, pensando en el cuadro de Rembrandt *Los*

[46] Piglia, *Respiración artificial*, óp. cit., p. 46.

peregrinos de Emaús"[47]. Existe, como es perceptible, un nuevo desplazamiento de un texto a otro, de Rembrandt a Hamon, pasando por Hals, que es a quien se atribuye *Si yo mismo fuera el invierno sombrío*; todo sin que quede la menor duda de la condición hipertextual, o incluso plagiaria[48], del de Renzi: "Ayer, cuando la cosa se había puesto demasiado pesada, a la madrugada, bajé a la calle y me quedé un rato mirando trabajar a unos tipos de Obras Sanitarias (o de Gas del Estado) que hacían un túnel en medio de la noche; los tipos laburaban cavando ese túnel y yo me crucé enfrente hasta el bar Ramos y pedí una cerveza y una ginebra doble porque esa mezcla es el recurso recomendado por Dickens a quienes están a punto de suicidarse. No porque yo hubiera decidido suicidarme o algo por el estilo, sino porque me gustaba esa idea"[49].

A la falsa atribución al pintor de Haarlem de la obra del francés, hay que añadir la presencia en el texto novelesco de Jules Michelet, incluido como personaje secundario en la trama de la historia de Ossorio. El principio de contigüidad sigue operando, al estar las dos cartas siguientes a la del 13 de agosto de 1875, escritas por Van Gogh los días 25 de septiembre y 11 de octubre del mismo año, dedicadas a él: "Voy a separarme de todos mis libros de Michelet, etc. Haz lo mismo"[50]. Es difícil, por lo tanto, confiar en la casualidad y dejar de pensar que sea una misma mano, la de Renzi, la que construye y distribuye tales indicios en todos los niveles narrativos, perteneciéndole también a él, acaso, la autoría e invención de la historia de Ossorio.

B) Disfrazar la palabra: *vicit vim virtus*

El enmascaramiento, la ocultación, acontece en las palabras, que se manifiestan bajo la amenaza de venir dis-

[47] Vincent Van Gogh, *Cartas a Théo*, Barcelona, Idea Books, 1998, pp. 21-22.

[48] Como se sabe, el *engaño narrativo*, la fagocitación de textos preexistentes, en lo que podría ser calificado como *plagio lúdico*, es una práctica habitual entre algunos de los escritores posmodernistas. Aquí constituye una pista para que el lector reinterprete, a la luz del texto previo, el presente. Un caso un poco distinto de plagio o falsa atribución (*metaplagio* lo denomina la autora), puede verse en Ellen McCracken, "Metaplagiarism and the Critic's Role as Detective: Ricardo Piglia's Reinvention of Roberto Arlt", *PMLA*, 106, 4 (1991), pp. 1071-1082.

[49] Piglia, *Respiración artificial*, óp. cit., p. 37.

[50] Van Gogh, óp. cit., p. 20.

frazas de un código desconocido. La búsqueda por parte del Senador de líneas de continuidad, a propósito de la historia argentina, se convierte en representación en abismo, aplicable por su carácter anfibológico al archivo de la novela, así como al texto mismo de *Respiración artificial*, en los que es preciso hallar la cifra que permita esclarecer los respectivos desconciertos: "Ahora bien: yo estoy solo, estoy aislado y sin embargo *intento* concebirla, intento concebirla y cuando me acerco, *sé* de qué se trata: es como una línea de continuidad, una especie de voz que viene desde la Colonia y el que la escuche, ése, el que la escuche y la descifre, podrá convertir este caos en un cristal traslúcido"[51].

La presencia omnímoda de la escritura –de la cual la carta es el ejemplo más visible, aunque no el único– hace del carácter diferido del discurso un verdadero *leitmotiv*, también en la traslación del discurso indirecto, actualizador conjetural de toda una cadena de *relaciones* (relatos) previas. De tal modo es así, que es factible considerar los "desdoblamientos escriturales de la representación como el verdadero 'tema'" del libro[52]. Pero el indirecto también puede ser fingido, máxime si ostenta, como aquí, su condición de vocero de lo dicho, simulando una aparente repetición de lo que acaso nunca llegó a proferirse: "'Puede llamarme Senador', dijo el Senador. 'O ex Senador. Puede llamarme ex Senador' dijo el ex Senador"[53]; "'Esa es, entonces la paradoja', dijo. 'La alteración de una Ley, la violencia ejercida sobre una tradición: esa es la paradoja que yo soy y eso es lo que me permite pensar'. Dijo que esa violencia, esa '*torsión*' era lo que le permitía pensar"[54]. El resultado que al lector se le ofrece, en tanto que supuesta transcripción de textos, orales o escritos, ofrece un problema de fidelidad al referente, puesto que él mismo reflexiona acerca de su categoría especular y la exhibe, en casos como los anteriores; en otras ocasiones, la copia ofrecida manifiesta abiertamente su carácter de epítome,

[51] Piglia, *Respiración artificial*, óp. cit., p. 46.

[52] José Sazbón, "La reflexión literaria", en Fornet, óp. cit., pp. 119-139; la cita corresponde a la p. 120.

[53] Piglia, *Respiración artificial*, óp. cit., p. 43.

[54] Ib., pp. 57-58.

de reproducción condensada con relación al original: "La duplicación arruina la identidad pero también la revela: ley constante de la narración que se propaga en diversas direcciones, suscitando la complicidad del texto mismo. Éste, espejo burlón o fervoroso de textos múltiples, ofrecidos en relectura excéntrica desde un centro itinerante que se complace en desorbitar la linealidad paradigmática, es también el cifrado espejo de sí mismo, que el lector recompone, a partir de entreverados índices: 'seguros', probables o ficticios"[55].

Asistimos, además, a toda una serie de juegos con la legibilidad/ilegibilidad de la escritura, en un contexto en el que lo ilegible suele presentar la apariencia contraria, la de una legibilidad superficial, que puede disuadir al lector de ahondar en las profundidades de las palabras, siendo la novela toda ella una *amplificatio* de dicha circunstancia, muy palpable en alguna de las cartas de Arocena. La ilegibilidad de los textos que lo conforman hace al texto mayor que los alberga inextricable él mismo también, pero no por una simple suma de ilegibilidades[56]. De ahí la necesidad de hallar esa cifra que aclare el caos (*vicit vim virtus*).

Uno de los más certeros indicadores del engaño de las palabras es la ya citada apología del artificio. Las interpretaciones del título son tan variadas como las que ha suscitado la novela, aunque existe una tendencia generalizada a vincularlo con la vertiente historicista o de denuncia latente en la obra: "la respiración artificial nunca es mencionada en la novela, de manera que el significado de Piglia debe ser leído entre líneas. La frase misma, *respiración artificial*, sugiere un acróstico aproximado de República Argentina. La respiración artificial es una técnica para salvar a aquellos que no pueden respirar por su cuenta: la vida es

[55] Sazbón, art. cit., p. 121.

[56] Coincidimos con Sazbón cuando afirma que "[l]a tensión más permanente de *Respiración artificial* puede resumirse en esta cuestión: ¿cuál es el orden de legibilidad que impide la pérdida del sentido? Ese núcleo prolifera: en su carácter de *muestras documentarias*, todas las inscripciones que da a leer la novela: cartas, diarios, memorias, citas, fragmentos, anotaciones, comparten la opacidad de un hermetismo anterior al tiempo del relato: designan la pérdida de la que él es el rescate: han sufrido una *malversación* de su sentido, una disolución que la interpretación debe contener. El esfuerzo de la recuperación da la medida del riesgo", ib., p. 121.

insuflada en ellos por otro. Piglia parecería considerar su misión como novelista la de insuflar vida a los muertos y a los agonizantes en la Argentina: dar la voz a los desaparecidos, insuflar vida en el pasado. La metáfora es desesperada pero apropiada"[57]. También Rita de Grandis anota que el título remite a la asfixia e irrespirabilidad de toda dictadura, y en concreto, la argentina; e incluso "el encierro forzoso de un exilio interno"[58], aunque no por eso deja de señalar el vínculo borgeano que conlleva la noción de *artificio*. No negamos todos aquellos posibles sentidos, que, a todas luces, coexisten en el título gracias a la plurisignificación, pero nos decantamos aquí por poner en relación el valor artificioso con la obra misma: el decir, los personajes, la estructura... Frente a las *versiones respirantes* de *Maitreya*, emblemas, en principio, de autenticidad u originalidad, la respiración aquí no es garante de genuina humanidad, al estar matizada por el adjetivo. La sinécdoque vendría, por tanto, a subrayar la *persona*lidad espuria de los seres *respirantes* que pululan por la novela, construcciones, doblemente, de la escritura. El caso de Marcelo Maggi, cuya aparición en la novela no llega a materializarse más que textualmente, resulta, en este sentido, paradigmático.

Lo problemático de la relación entre lo falso (entiéndase *ficticio*, *artificioso*) y lo real (*veraz*, *natural*) y la relevancia que dicho conflicto desempeña en la obra está ya reflejado en el que iba a ser el título originario[59] y que, después, quedó incluido en ella como denominación, de resonancias borgeanas, para la obra que Renzi habría escrito sobre Maggi: *La prolijidad de lo real*[60]. Hay que resaltar que no existe el riesgo de confusión o identificación entre una y otra, entre *La prolijidad de lo real* y *Respiración artificial*. La primera habría dado lugar a la segunda, suponiendo que la historia que se menciona al principio de *Respiración artificial*

[57] Balderston, art. cit., p. 177.

[58] De Grandis, "La cita como estrategia narrativa en *Respiración artificial*", art. cit., p. 260.

[59] De hecho, el comienzo de la novela apareció, con algunas modificaciones con respecto a la versión definitiva, en el n.º 3 de *Punto de Vista* (julio 1978), pp. 26-28, con el título de *La prolijidad de lo real*.

[60] Es, como se sabe, el último verso de "La noche que en el Sur lo velaron", de *Cuaderno San Martín*; la novela comienza, como el poema, con un episodio luctuoso, con un deceso.

("¿Hay una historia? Si hay una historia comienza hace tres años"[61]) aluda al mismo relato que leemos –novela escrita, entonces, en la ficción, por Emilio Renzi[62], escritor frustrado, que, sin llegar a padecer el síndrome bartlebyano, habría encontrado salida a su problema escriturario precisamente construyendo esta novela, *Respiración artificial*–. Pese a las coincidencias parciales (ser una novela de en torno a unas 200 páginas, de aires, a la vez, faulkneriano, borgeano y onettiano), la temática de aquella (la vida de Marcelo Maggi), así como la inclusión del comienzo de la obra ("*Ninguno de nosotros, de los que estuvimos ahí la noche en que se entrevió por fin, en la entristecida penumbra que siguió a la tarde del entierro, el secreto de esa venganza cultivada durante años...*"[63]) evidencian su disparidad con respecto a esta. Sin embargo, De Grandis, que distingue perfectamente entre una y otra, parece confundirlas cuando afirma que "[e]l acto de resucitación por el cual *Respiración artificial* cita *La prolijidad de lo real* tiene efectos que alcanzan la figura del autor implícito. El que un personaje, Renzi, mude la cita de Eliot de una foto al epígrafe de *La prolijidad de lo real*, y que este relato a su vez aparezca citado en *Respiración artificial*, presupone un proceso de manipulación. El autor implícito cita a Renzi, y éste, mediante la manipulación de los versos de Eliot, termina citando al autor implícito, atrapado en el juego de reminiscencias como otro personaje"[64].

[61] Piglia, *Respiración artificial*, óp. cit., p. 13.

[62] El juego autoficcional está presente, por cuanto *Emilio* y *Renzi* son, según Ricardo Piglia, sus segundos nombre y apellido. De cualquier modo, aceptando la autoría renziana (en la ficción) y prescindiendo de informaciones extraliterarias, habría que distinguir entre uno y otro, autor real o empírico y el narrador a quien se atribuye la escritura del texto, a los que, respectivamente, debemos dedicatoria ("A Elías y a Rubén, que me ayudaron a conocer la verdad de la historia") y cita inicial ("We had the experience but missed the meaning, / an approach to the meaning restores the experience"), que, en este caso, no precede a la novela completa, sino tan solo a la primera parte, "Si yo mismo fuera el invierno sombrío". Mientras que la primera integra el paratexto y parece remitir al mundo extraliterario, la segunda –en teoría, igualmente paratextual– pasa a formar parte del mundo de la ficción, pues habría sido escrita por uno de los personajes en el reverso de una fotografía: "La foto es de 1941; atrás él había escrito la fecha y después, como si buscara orientarme, transcribió las dos líneas del poema inglés que ahora sirve de epígrafe a este relato", ib., p. 13.

[63] Ib., pp. 15-16.

[64] Rita de Grandis, "Enmendar la lectura", en Fornet, óp. cit., pp. 199-208; la cita corresponde a la p. 204. Este trabajo es una revisión del ya mencionado "La cita como estrategia narrativa en *Respiración artificial*"; ofrecemos ahora esta

En primer lugar, si hacemos caso a lo enunciado en la ficción, tenemos que pensar que la cita no provendría de *La prolijidad de lo real*, sino de la foto enviada por Maggi a su sobrino tras leer la obra de aquel, de modo que *Respiración artificial* no cita a *La prolijidad de lo real*, aunque sí la incluya de alguna manera. Además, tal y como aquí hemos defendido, entendemos que Renzi se perfila como autor de la obra, entrando en conflicto su autoría con la del autor implícito, desde el momento en que tiene constancia de elementos que, como simple personaje, no podría conocer sin que esto supusiera una transgresión metaléptica[65]. Llama intensamente la atención que Maggi, personaje por duplicado, pues lo es de ambas obras –una real, no lo olvidemos, y otra ficticia, conocida por nosotros a través de una síntesis y una breve cita–, quiera corregir lo escrito sobre sí, dando por sentada la adecuación entre lo novelesco y la peripecia vital que sirve como soporte al texto de ficción. El personaje pretende que lo dicho sobre él se adecue a la verdad –*porque la realidad es mayor*–, una *verdad* que, sabemos, formaría parte de la ficción, siendo, por tanto, auténtica respiración artificial la suya. La confusión se extiende hasta llegar a los críticos, que dan por biografía de Maggi lo que no es sino novela sobre su vida. Con el pretexto de que el escritor novel, si carece de imaginación, ha de ser fiel a los detalles, Maggi se permite enmendar la plana a su sobrino, por carta, rectificando así su versión, de lo cual tenemos constancia por parte del enmendado. Con todo esto, asistimos a la duplicación del enfrentamiento historia-ficción, ya presente en el nivel extradiegético con respecto a la realidad extraliteraria, ahora en el diegético o metadiegético, en una obra esta en la que la prolijidad no es de lo real, sino de la ficción, de las versiones, de la falsa rectificación; del artificio, en definitiva.

A esto habría que añadir la pluralidad (aparente) de narradores y el problema de encontrar una justificación a

versión porque en el fragmento en cuestión hay correcciones con respecto a la originaria, que preferimos citar, por la prioridad cronológica, cuando no haya modificaciones sustanciales.

[65] Obtenemos una conclusión de índole teórica de todo esto: el fenómeno metaléptico es tan perturbador que el lector lo acepta solo en último término, si no halla otra explicación factible a lo leído; se trataría de eludir a toda costa la *lectio difficilior* que entrañaría la aceptación de la metalepsis.

la disposición del texto. A la par que la pregunta por el *quién habla*, surge aquí, dada la peculiar estructura de la obra, la del *quién ordena*: ¿qué instancia narrativa cede la voz a Tardewski, distribuye las cartas, presenta a Arocena...? Si en un principio la respuesta más lógica es la de que se trata del autor implícito, existe también la posibilidad de que sea el propio Renzi el que encarne dicho papel y todo lo que leemos, bajo la apariencia de archivo, cartas, discursos transcritos, etc., constituya su propia novela[66]. A la pregunta, entonces, de cómo narrar el presente, cómo narrar los hechos reales, surge la posible respuesta de la oblicuidad: mediante el archivo (apócrifo) y la proliferación de historias ya contadas: "no es una cuestión del orden de la sinceridad, o aun de la exactitud, sino de la estrategia"[67].

Una de las cartas, entre alucinada y fantástica, ofrece una suerte de explicitación del ejercicio metafictivo, que no se entiende del todo si no consideramos el contexto de la obra. El protagonista cuenta, en lo que se supone que es un texto cifrado –a cuyo significado literal, según los postulados de la decodificación de mensajes, no es necesario atender–, la existencia de un extraño efecto mimético entre la realidad circundante y lo que leía: esta reproduce con cierta fidelidad las historias de los libros que ha leído

[66] Las repercusiones de tal falsificación no son solo narrativas, sino también ideológicas: "Surge así la duda sobre el carácter fidedigno de cualquier documento, de los informes y deposiciones, en momentos históricos específicos", Marta Morello Frosch, "Significación e historia en *Respiración artificial* de Ricardo Piglia", en Fornet, óp. cit., pp. 149-162; la cita corresponde a la p. 150. Este trabajo reformula el ya mencionado "Ficción e historia en *Respiración artificial* de Ricardo Piglia", que citamos en su momento por la prioridad cronológica.

[67] Idelber Avelar, "Alegorías de lo apócrifo: Ricardo Piglia, duelo y traducción", en Fornet, óp. cit., pp. 209-233; la cita corresponde a la p. 215. Este texto es una revisión del trabajo ya citado "Cómo respiran los ausentes: la narrativa de Ricardo Piglia"; ofrecemos ahora esta versión porque en el fragmento en cuestión hay correcciones con respecto a la originaria, que mantenemos por la prioridad cronológica. Es obvio que hay en *Respiración artificial* una toma de posición con respecto a la presunta objetividad de la historia y a su carácter, en tanto que relato, de mera versión; la dificultad se plantea casi por igual a literatos e historiadores. Cf. Hyden White, *El contenido de la forma. Narrativa, discurso y representación histórica*, Barcelona, Paidós, 1992. En cuanto al motivo del archivo, cf. Mauricio Souza, "La figura del archivo en la narrativa de Ricardo Piglia", *Cincinnati Romance Review*, 19 (2000), pp. 146-154; para Souza, el archivo vendría a generar e instaurar un tipo determinado de lectura, caracterizado por su carácter marginal: "La *forma de leer* que propone el archivo pigliano se ejerce bajo el signo de la marginalidad: la del detalle y la del lector. Esta doble marginalidad es el reverso de la dinámica de los sistemas *naturales* de filiación histórica y literaria, que se estructuran precisamente a partir de la *centralidad* de sus datos", ib., p. 150.

o lee[68]. Esa conexión oculta que comunica los mundos paralelos de la realidad y la ficción, tal y como está expuesta, permite al protagonista experimentar lo leído, pero tan solo como espectador, de ahí que se le plantee la posibilidad de modificar y formar parte activa de las escenas contempladas, materializándose así la metalepsis: "Estoy tranquilo. Pienso: he descubierto una incomprensible relación entre la literatura y el futuro, una extraña conexión entre los libros y la realidad. Tengo solamente una duda: ¿Podré modificar esas escenas? ¿Habrá alguna forma de intervenir o sólo puedo ser un espectador?"[69]. La mezcla de personajes pertenecientes a niveles diferentes referida en la carta termina reproduciéndose, con variantes, incluso en el nivel referencial (obras y autores cruzados) y en el primer plano de la ficción, al colocar el personaje de Arocena en un mismo nivel, en este caso temporal, a Enrique Ossorio y a Marcelo Maggi. Arocena atribuye la carta a Enrique Ossorio, lo cual, para el lector, resulta del todo incoherente, por ser una flagrante mezcla de tiempos, haciéndose eco así la escena a la perfección de la ya citada técnica de los anacronismos deliberados y atribuciones erróneas.

Sin llegar a socavar *la certeza de vida* del lector, aunque sí la de lo real y sus representaciones, Ricardo Piglia construye con *Respiración artificial* una novela, no de doble trama, sino de una infinitud de ellas, a juzgar por las interpretaciones de la crítica, que la ha aupado, casi desde el momento mismo de su publicación, al pedestal de los clásicos contemporáneos. Los indicios de metaliterariedad aquí sugeridos son tantos, tan variados y se manifiestan en grado tal que impregnan toda la obra y posibilitan su clasificación como metanovela[70].

---

[68] Le sucede con las obras de algunos autores posmodernos que incursionan, ocasionalmente, en la metaficción: Saul Bellow (*Mr. Sammlet's Planet*), Donald Barthelme (*Come Back, Dr. Caligari*) y con *An Accidental Man* (1971), atribuido en la carta a Grace Paley, pero perteneciente en la realidad extraliteraria a Iris Murdoch.

[69] Piglia, *Respiración artificial*, óp. cit., p. 99.

[70] Marzena Grzegorczyk ha subrayado la *proyección metacomunicativa* de la obra, la superación en ella de la dicotomía entre creación literaria y reflexión crítica, la inclusión de la misma en esa tradición iniciada por Macedonio Fernández y prolongada en escritores como Cortázar o Néstor Sánchez, así como la preponderancia del azar, tematizado incluso en la novela. Cf. Marzena Grzegorczyk, "Discursos desde el margen: Gombrowicz, Piglia y la estética del basurero", *Hispamérica*, 25, 73 (1996), pp. 15-33.

La ciudad ausente

Quizá no sea aventurado afirmar que *La ciudad ausente* (Buenos Aires, Sudamericana, 1992) es una de las obras más complejas de la narrativa hispanoamericana contemporánea, no solo por sus implicaciones temáticas y estructurales, sino por todo aquello a que remite, ausente, como la ciudad misma, mas invocado de alguna manera en el texto. La obra incorpora la mayor parte de las preocupaciones lingüísticas y literarias desarrolladas en el siglo xx en la literatura occidental[71], de modo patente, como en el caso obvio de la filiación joyceana, o latente, gracias al valor de la ausencia, reivindicada una y otra vez por autor, voces narrativas o personajes: "la ausencia es una realidad material"[72]. La metaliterariedad de *La ciudad ausente* podría resultar conflictiva, al menos en los términos en que aquí ha sido definida. A pesar de ser toda ella una construcción a partir de y sobre literatura, de que en ella se condensan prácticamente todas las obsesiones piglianas, vinculadas en su mayoría al hecho artístico, hay disparidades palmarias con el resto de prácticas hasta ahora analizadas. Lo cierto es que el acercamiento crítico a la obra considerando su talante metafictivo ha tenido más de superficial y de repetición de etiquetas que de análisis en profundidad –en parte por los sempiternos prejuicios contra la metaficción–, primándose a menudo otro tipo de aproximaciones[73].

A) Virtualidad y metaliteratura

Los más que palpables vínculos con la obra de Borges[74]

[71] Aunque de modo diverso a como lo hace en *Respiración artificial*, también asistimos aquí a un repaso del panorama crítico y literario; cf. Nicolás Rosa, "Veinte años después, o la 'novela familiar' de la crítica literaria", *Cuadernos Hispanoamericanos*, 517-519 (1993), pp. 161-186.

[72] Piglia, *La ciudad ausente*, óp. cit., p. 152. Cf. Daniel Mesa Gancedo, "Ubi est urbis?", *Quimera*, 236 (2003), pp. 69-70.

[73] Existen, sin embargo, acercamientos desde esta perspectiva; cf. Jesús Eduardo García Castillo, "Intertextualidad y metaficción en *La ciudad ausente*", *La Colmena*, 34 (2002), p. 53; o la obra ya citada de Liduvina Carrera, *La metaficción virtual*, que consigna una parte de la investigación al estudio de esta novela.

[74] Para un análisis de los lazos entre Borges y Piglia, cf., entre otros, Edgardo H. Berg, "Ricardo Piglia, lector de Borges", *Iberoamericana, Lateinamerika Spanien Portugal*, 69, 22 (1998), pp. 41-56; Rita Gnutzmann, "Homenaje a Arlt, Borges

y, sobre todo, con la de Bioy Casares y el motivo de la virtualidad instauran una nueva, y a la vez conocida, alternativa de lo metafictivo. El oxímoron del sintagma *realidad virtual* –que tiene su reverso en la pleonástica *ficción virtual*–, construida aquí mediante los relatos que genera la máquina, entraña una nueva metamorfosis, descendiente de la invención moreliana, en la que el estamento virtual se convierte en el heredero legítimo de los niveles diegético o metadiegético tradicionales. E introduce el motivo de la *precedencia del simulacro*[75], uno de los verdaderos *demonios* de la obra de Ricardo Piglia: la posibilidad de que la copia, como en Sarduy, engendre el original, haciendo, en última instancia, dudar de la naturaleza de este o sugiriendo un hipotético intercambio de roles entre realidad y simulacro. La imagen inicial de Renzi publicando notas sobre ciertos hechos antes de que estos se hayan producido –sin que aquí la escritura posea la cualidad de ser la instauradora de una realidad que sucede a lo escrito, que es consecuencia de aquella– no puede dejar de remitir a otros personajes de Piglia, como al Stephen Stevensen de "Encuentro en

y Onetti de Ricardo Piglia", *Revista Iberoamericana*, 58, 159 (1992), pp. 437-448; Rita Gnutzmann, "Ricardo Piglia o la crítica literaria como relato detectivesco", en Juana Alcira Arancibia et ál. (eds.), *Literatura como intertextualidad: IX Simposio Internacional de Literatura*, Westminster, Instituto Literario y Cultural Hispánico, 1993, pp. 524-531; Jorge Hoffmann Wolff, "Ricardo Piglia em los libros", *Letras de Hoje: Estudos e Debates de Lingüística, Literatura e Língua Portuguesa*, 37, 2, 124 (2001), pp. 209-214; Malva E. Filer, "Borges en la obra de Ricardo Piglia: del planeta Tlön al mundo virtual de *La ciudad ausente*", en Myrna Solotorevsky y Ruth Fine (eds.), *Borges en Jerusalén*, Madrid / Frankfurt am Main, Iberoamericana / Vervuert, 2003, pp. 127-136. El establecimiento de vínculos entre Piglia y escritores como Arlt, Borges, Macedonio, Onetti o Gombrowicz constituye un lugar común entre la crítica; además de los ya citados, cf. Laura Bonzini, "*Respiración artificial*: Roberto Arlt en la ficción de Ricardo Piglia", *CELEHIS: Revista del Centro de Letras Hispanoamericana*, 5, 6-8 (1996), pp. 59-64; Malva E. Filer, "La presencia de Witold Gombrowicz en la obra de Ricardo Piglia", en *AALC. Actas de las Terceras Jornadas Nacionales de Literatura Comparada*, I, Córdoba, Comunicarte, 1998, pp. 495-501; Maria Antonieta Pereira, *Ricardo Piglia y sus precursores*, Buenos Aires, Corregidor, 2001; así como los trabajos de Rodrigo Blanco, Ana Gallego, Magalí Sequera, Christian Estrade y Jimena Néspolo, recogidos en el apartado "Piglia y sus precursores" de Carrión, óp. cit., pp. 25-124.

[75] Recuérdese que con esta etiqueta recuperamos la expresión acuñada por Jean Baudrillard –*précession des simulacres*–, mal traducida al español como *precesión de los simulacros*, cuando el sustantivo adecuado sería *precedencia*, tanto en la primera de las acepciones recogidas en el *DRAE* ('anterioridad, prioridad de tiempo; anteposición, antelación en el orden'), como en la tercera ('primacía, superioridad').

Saint-Nazaire", que comprueba aturdido "el poder de la ilusión" cuando *lo que escribe sucede*[76]. La noción, además, deviene metáfora, por su ambivalencia, de la estulticia y tergiversación de un Estado cuasi policial, de raigambre kafkiana, incapaz de distinguir "la historia cierta de las versiones falsas"[77] y capaz, igualmente, de generarlas. Si en *Respiración artificial* el desplazamiento vertebraba la novela, también aquí esa técnica traslativa será esencial, desde el momento en que se perpetra una legítima y deseada suplantación de la vida a manos de la ficción.

Estas dicotomías planteadas en la novelística pigliana –*natural/ artificial*, *real/ virtual*–, en las que, sin ambages, se concede la preeminencia absoluta al segundo de los elementos[78], pueden ser consideradas como equivalentes a la subversión a que somete el tópico literario del *menosprecio de corte y alabanza de aldea*, que deviene en *La ciudad ausente* menosprecio de aldea y alabanza de corte[79]. Se trata, en el fondo, de una intensificación y adaptación a los tiempos de uno de los postulados de la estética hegeliana: el de la

[76] Piglia, *Prisión perpetua*, óp. cit., p. 122. Ya referimos cómo la escritura o, en su caso, la lectura, también se perfilaba como predecesora de los acontecimientos en una de las cartas leídas por Arocena en *Respiración artificial*. El *delirio* consistía allí en creer el narrador en la condición facticia de lo real (*la naturaleza imita al arte*), de tal manera que seguía fielmente los dictados de lo leído por el personaje: "Tardé un momento en darme cuenta de que lo que estaba leyendo era exactamente lo que pasaba en el ómnibus", Piglia, *Respiración artificial*, óp. cit., p. 97.

[77] Piglia, *La ciudad ausente*, óp. cit., p. 63.

[78] No siempre sucede así, sin embargo. En la vertiente política que llevan implícita las obras del argentino, la manipulación discursiva por parte del poder es representada negativamente, como en el ejemplo de la nota precedente; se trata de lo que él denomina la *ficción criminal*, que permite manipular una realidad cuyo conocimiento público no interesa al Estado: "La ficción trabaja con la creencia y en este sentido conduce a la ideología, a los modelos convencionales de realidad y por supuesto también a las convenciones que hacen verdadero (o ficticio) a un texto. La realidad está tejida de ficciones. La Argentina de estos años es un buen lugar para ver hasta qué punto el discurso del poder adquiere a menudo la forma de una ficción criminal. El discurso militar ha tenido la pretensión de ficcionalizar lo real para borrar la opresión", Piglia, *Crítica y ficción*, óp. cit., pp. 10-11. El Estado, en concreto el argentino, como gran fingidor, será una de sus ideas más repetidas: "Por momentos la ficción del Estado aventaja a la novela argentina. Los servicios de información manejan técnicas narrativas más novelescas y eficaces que la mayoría de los novelistas argentinos. Y suelen ser más imaginativos", ib., pp. 106-107. Cf. Fernández, "Ricardo Piglia o la literatura frente a las ficciones del poder", art. cit.

[79] Cf. Ana María Barrenechea, "Inversión del tópico del *beatus ille* en *La ciudad ausente* de Ricardo Piglia", en Fornet, óp. cit., pp. 235-249.

primacía del arte sobre la naturaleza. Frente a aquellas opiniones defensoras de la preponderancia de los fenómenos *vivientes* de la naturaleza sobre la *inanimación* de la obra de arte, Hegel esgrime la condición espiritual de esta, que permite la inclusión de lo natural, a la vez que se le puede superponer también lo humano:

> La obra de arte es tal porque en tanto originada en el espíritu pertenece también a la esfera del espíritu, ha recibido el bautismo de lo espiritual y expresa sólo lo que se ha formado en armonía con el espíritu. El interés humano, el valor espiritual que un acontecimiento, un carácter individual, una acción, tienen en su complejidad y en su resultado, se captan en la obra de arte y se destacan de manera más pura y transparente que lo que es posible en el ámbito de la realidad artística. En consecuencia, la obra de arte permanece más elevada que todo producto natural que no ha realizado este trayecto a través del espíritu. Por ejemplo, un paisaje representado en la pintura por el sentimiento y la intuición (*Einsicht*), como obra del espíritu es de una categoría superior que el simple paisaje natural. Así pues, todo lo espiritual es mejor que cualquier producto de la naturaleza[80].

Pero incluso las inertes obras de arte pueden cobrar vida, en la línea revelada por mitos como el de Pigmalión o los traídos a colación por Piglia, como lo sugiere también la obsesión macedoniana: "La *Gesta Romanorum* [...] nos refiere que Virgilio, a quien se tenía por mago (Cuento LVII), esculpía estatuas mágicas para retener el alma de sus amigos muertos. La capacidad de animar lo inanimado es una facultad asociada a la idea del taumaturgo y a los poderes del mago"[81]. El artista, convertido en taumaturgo, y más concretamente, el narrador, tiene la capacidad de que la apariencia de la obra artística de ser una *fuerza viviente* devenga realidad: "Narrar era darle vida a una estatua"[82].

Liduvina Carrera aborda el estudio de *La ciudad ausente* desde la perspectiva de la *metaficcionalidad virtual*: "la virtualidad metaficcional se logra en el discurso por medio de los agentes cibernéticos [...] y, junto a las computadoras, coinciden como elementos importantes para la

[80] Georg W. F. Hegel, *Estética. 1. Introducción*, Buenos Aires, Ediciones Siglo Veinte, 1983, p. 83.

[81] Piglia, *La ciudad ausente*, óp. cit., p. 59.

[82] Ib., p. 59.

elaboración de la realidad virtual proyectada en las pantallas-páginas virtuales de la ficción narrativa"[83]. Una de sus primeras manifestaciones en las letras hispanoamericanas se remontaría a 1940, con la publicación de *La invención de Morel*, de Adolfo Bioy Casares. La incertidumbre ante la *realidad* de las imágenes o situaciones virtuales –al igual que sucede con los sueños– sería el correlato perfecto de la virtualidad instaurada por el texto literario, promotor de una experiencia vicaria. Lo virtual, para la autora, se presenta allí como una alternativa a la textualidad, como un generador intratextual de un nuevo nivel diegético: "La novela de Adolfo Bioy Casares, bajo la perspectiva crítica del hipertexto, puede ser abordada como posible antecedente de las obras que utilizan recursos propios de la cibernética en el montaje de su matriz textual y [...] se convierte en muestra de la *metaficción virtual*. En ella, existen diferentes niveles de narración; el primer plano pertenece al organizador textual del diario dejado por el prófugo en la isla, donde se había escondido; un segundo plano narrativo se encuentra en los papeles que narran la historia del protagonista, *mise en abyme* de la primera narración, generadora a su vez de la *mise en abyme virtual* o mundo virtual proyectado por las máquinas de Morel a fin de aprehender la realidad por toda la eternidad"[84].

Como es lógico pensar, la recurrencia a este tipo de construcciones ficcionales impone una temporalidad, personajes, espacios y situaciones específicos, condicionados por las peculiaridades que introduce la tecnología cibernética: "Si el sujeto se siente inseguro ante el fluir temporal, porque nada es seguro y todo queda bajo su percepción cambiante, la *metaficción virtual* o el uso de los recursos virtuales en los textos, puede ser una forma de interpretar ese tiempo congelado, producto de la percepción del visitante del entorno creado"[85]. El personaje, que aparece convertido con frecuencia en ciberpersonaje, puede revestirse de los rasgos de las máquinas, o ser él mismo una máquina, un *cyborg*, tal y como se define a Elena en *La ciudad ausente*.

[83] Carrera, óp. cit., p. 163.

[84] Ib., p. 54.

[85] Ib., p. 107.

Para Carrera, la novela supone un caso extremo de esta categoría metaficcional, "es el deliberado *caos* de un mundo ininteligible con personajes ininteligibles que se manejan en un lenguaje mutante e ininteligible. Todos los hechos narrados están marcados por el artificio y la simulación, y las historias de la máquina proliferan refractándose indiferenciadamente originales de reproducción"[86]. Incluso los espacios se revestirían del halo ilusorio y virtual del ciberespacio, conformando verdaderamente otro nivel diegético, con las consiguientes filtraciones entre niveles propias de los textos metaliterarios: "Había pasado dos noches casi sin dormir desde que salió del Museo. Entraba y salía de los relatos, se movía por la ciudad, buscaba orientarse en esa trama de esperas y de postergaciones de la que ya no podía salir. Era difícil creer lo que estaba viendo, pero encontraba los efectos en la realidad. Parecía una red, como el mapa de un subte. Viajó de un lado al otro, cruzando las historias, y se movió en varios registros a la vez"[87]. La proyección de mundos virtuales que coexisten con la realidad textual de los personajes –casi, se podría decir, de forma paralela, como auténticos *mundos posibles*–, así como las vías abiertas a la transgresión metaléptica, confieren a la novela su condición metaficcional[88].

Pero más allá incluso de una posible virtualidad engendrada por las máquinas, la presencia de Macedonio como personaje y algunas de sus creencias en cuanto a lo que lo rodeaba le sirven a Piglia para focalizar y tematizar algo que también a él le ha preocupado[89]: el problema del libre movimiento entre niveles de realidad o irrealidad, el de la entidad real de lo virtual o la efectiva consistencia de lo posible aunque inexistente: "Él, metafísicamente, por decirlo así, no distinguía el ensueño de la realidad. Su tesis era no distinguir la vigilia y el soñar, a

[86] Ib., p. 112.

[87] Piglia, *La ciudad ausente*, óp. cit., p. 87.

[88] En *La ciudad ausente*, la virtualidad, ya de forma consciente, ya inconsciente, se postula como alternativa a la realidad de los personajes, un modo legítimo de ensanchar su propio universo: "Cuando los personajes buscan otra realidad, se dan cuenta de que la solución puede estar en la cimentación de la virtualidad, y así lo hacen saber en sus comentarios", Carrera, óp. cit., p. 154.

[89] Cf. Evelia Romano Thuesen, "Macedonio Fernández: su teoría de la novela en *La ciudad ausente* de Ricardo Piglia", *Alba de América*, 12, 22-23 (1994), pp. 213-226.

pesar de esa apariencia de objetividad de la realidad él le oponía el ensueño. No creía que el ensueño fuera interrupción de lo real, sino más bien una entrada. Se sale del soñar a otra vida y el cruce es siempre inesperado, el vivir es una trenza que trenza un sueño con otro. Le parecía que el ser, en esos momentos de ensueño, vivía con intensidad, que hacía tantas experiencias o más que con los ojos abiertos durante la vigilia. Toda su obra giró sobre ese nudo. Él ha escrito sobre eso. Lo que no es define el universo igual que el ser, Macedonio colocaba lo posible en la esencia del mundo"[90]. En el fondo, como propone el narrador de *La ciudad ausente*, el afán por anular esa frontera es semejante al de quien pretende derogar la que separa la vida de la muerte; aspira a ser el medio de transporte necesario para bogar hasta la otra orilla.

B) Generar la palabra: la máquina narrativa

La máquina en torno a la cual se gesta *La ciudad ausente* constituye una suerte de oráculo con la competencia necesaria para, a partir de motivos e historias previas, reformular esos materiales y generar nuevas historias[91]. El procedimiento es, en parte, el de la narrativa de tradición oral, en el que, a partir de una estructura determinada, los huecos argumentales van siendo rellenados: "Las cosas habían marchado muy bien. Mejor de lo esperado. La máquina había captado la forma de la narración de Poe y le había cambiado la anécdota, por lo tanto era cuestión de programarla con un conjunto variable de núcleos narrativos y dejarla trabajar"[92]. A pesar del reconocimiento de la artificiosidad de la escritura –su condición de técnica o artefacto queda al descubierto–, no existe una desvinculación absoluta con respecto a esa narratividad tradicional, que es incorporada a la novela, mediante la pluralidad de

[90] Piglia, *La ciudad ausente*, óp. cit., p. 147.

[91] Cf. Maria Antonieta Pereira, "Ricardo Piglia y la máquina de la ficción", *Estudios Filológicos*, 34 (1999), pp. 27-34.

[92] Piglia, *La ciudad ausente*, óp. cit., p. 42. El relato de tradición oral, seguidor en parte de este procedimiento, es invocado en la novela misma, cuya similitud con el modo de proceder la máquina es mayor, al tener esta la potestad de reconocer y recordar historias ya contadas: "Le parecía un invento muy útil porque los viejos que a la noche, en el campo, contaban historias de aparecidos se iban muriendo", ib., p. 42.

historias que se van entretejiendo en ella: "En *La ciudad ausente*, el concepto de la escritura como artificio se traduce en una visión de la realidad como incesante procesar de relatos, imágenes y sueños"[93]. La máquina encarna una hiperbólica figura de narrador[94], al ser capaz de proporcionar relatos de manera infinita, cuya heterogeneidad los coloca en el reverso de otro tipo de discursos, como el político: "Contra el relato monológico y estereotipado del Estado que quiere imponer el modo de percibir el mundo y el criterio de lo real, la máquina provoca el desfasaje narrativo, articula y narra su contrafigura utópica: la ficción de los inventores, hermeneutas o alucinados"[95]. Una máquina que, en la estela macedoniana, termine instaurando esa manera de narrar donde la *todoposibilidad* tenga cabida, donde el torrente lingüístico, de raigambre ahora joyceana, amenace extenderse ad infinítum[96].

En lo que respecta a la propia narratividad de *La ciudad ausente*, hay que decir que la adopción, bastante sui géneris por otro lado, del modelo policial podría estar en la base de la apariencia de que existe un cierto hilo narrativo, que, por encima de la multiplicidad y la fragmentación, permite entrever una historia. La investigación que pretende llevar a cabo Junior y su periplo por la ciudad proporciona una mínima ilación y sirve como marco a la ingente pluralidad de relatos; a la vez, el objeto mismo de la pesquisa será el relato, el hecho de narrar: "*La ciudad ausente* mimetiza la forma del relato policial, no sólo en el tono y los sucesos, sino en el diseño general del deseo que mueve la trama. Se trata de recorrerlo todo, vivirlo todo, para que al final se pueda contar una historia (encontrar un relato). Toda novela policial es un prólogo a un relato futuro. [...] Piglia encuentra ahí la posibilidad de aliar la poética

[93] Filer, "Borges en la obra de Ricardo Piglia: del planeta Tlön al mundo virtual de *La ciudad ausente*", art. cit., p. 129.

[94] Cf. Teresa Orecchia Havas, "Retratos ficcionales en la narrativa de Ricardo Piglia. Variaciones sobre el retrato del (autor en) artista", en Premat, óp. cit., pp. 277-295. También analiza la autora el papel de la figura del artista en *Respiración artificial*.

[95] Edgardo H. Berg, "La conspiración literaria (sobre *La ciudad ausente* de Ricardo Piglia)", *Hispamérica*, 25, 75 (1996), pp. 37-47; la cita corresponde a la p. 42.

[96] Ténganse ahora presentes las precisiones de Italo Calvino, analizadas en la primera parte de nuestro trabajo, en torno a si sería posible construir una máquina que supliera al escritor, aprovechando las posibilidades ofrecidas por la combinatoria; cf. "Cibernética y fantasmas", art. cit., pp. 218-223.

macedoniana de desenlace antilector al modelo de la narrativa de desenlace por excelencia, la novela de detective. Se transforma el acto de narrar virtual, final, en objeto del deseo de toda la trama. [...] La diferencia respecto a la novela policial reside en el hecho de que el desenlace no es la resolución de conflictos, según un modelo dialéctico; el desenlace ya no se pretende un cierre, y por eso Piglia puede ser macedoniano y doyliano a la vez"[97].

Las mezclas de niveles acontecen, aunque no siempre mediante la consabida fórmula metaléptica. La literatura desplegada sobre lo que se ofrece como vida, así como la circunstancia inversa, se exhiben en fórmulas variadas, mostrando ambas su inextricabilidad. De entre aquellas destaca la del personaje húngaro, Lazlo Malamüd, que desconoce la lengua española más allá del *Martín Fierro*, y que ve reducida su capacidad expresiva a los límites marcados por el poema. Contrarias a la lectura de su obra que aquí proponemos, estarían nuevamente las declaraciones del escritor con respecto a la verdad y a la ficción, en entrevistas u otro tipo de situaciones generadoras de discursos presuntamente no ficcionales, que niegan posibles indistinciones de una y otra más allá del espacio de la cultura de masas; en especial, y esta, como se sabe, es una de sus preocupaciones fundamentales, en el social o político: "es en la cultura de masas donde la distinción entre ficción y verdad se ha perdido. Y [...] muchos de los filósofos 'posmodernos' –entre comillas– trasladan lo que es real en la cultura de masas al conjunto de las prácticas. En la cultura de masas es cierto que se han disuelto las categorías clásicas, entre otras, la distinción entre verdad y ficción, que nos movemos en un mundo donde esas categorías han perdido totalmente relevancia. Pero no me parece que debamos tomar ese elemento que es particular a la cultura de masas como un dato para entender el conjunto del funcionamiento social. Estamos muy amenazados por la expansión de los medios, pero no me parece que un ámbito como la lucha social, por ejemplo, deba asimilar y repetir las posiciones discursivas que genera la cultura de masas"[98].

[97] Avelar, "Alegorías de lo apócrifo: Ricardo Piglia, duelo y traducción", art. cit., p. 232.

[98] Piglia, *Crítica y ficción*, óp. cit., p. 211.

La incorporación de materiales diversos a la propia obra literaria, ya sean textos preexistentes, ya formas de concebir los hechos literario y lingüístico, autoriza a aplicar a la obra pigliana la posmoderna noción de reciclaje. No solo es puesta en práctica –lo vimos a propósito de *Respiración artificial* y las *Cartas a Théo* de Van Gogh–, sino que también se llama la atención sobre tal circunstancia, a la vez que se recupera la antirromántica idea de la imposibilidad de la creación *ex nihilo*, tan vinculada a la poética del *modernism* anglosajón a la que, mediante la figura central de Joyce, se apela en *La ciudad ausente*: "Inventar una máquina es fácil, si usted puede modificar las piezas de un mecanismo anterior. Las posibilidades de convertir en otra cosa lo que ya existe son infinitas. No podría hacer algo de la nada"[99]. En el fondo, la versión, al igual que la traducción, implica un reciclaje de lo previo, una construcción a partir de un discurso que se modifica parcialmente, pero del que algo también queda. Ambas, versión y traducción, como la síntesis o el resumen, son representaciones de representaciones, espejos deformantes de un orden previo que, antes o después, debió de tener el mundo como referente, pero del que, en la mayoría de los casos, no queda ya reminiscencia alguna: "Un relato no es otra cosa que la reproducción del orden del mundo en una escala puramente verbal. Una réplica de la vida, si la vida estuviera hecha sólo de palabras"[100]. No hay, por lo tanto, realismo posible, pues la narración no aspira a copiar al mundo, sino a suplantarlo, y a proclamarse original de las sucesivas copias: versiones, traducciones y demás réplicas. La realidad misma, de existir, pese a no estar conformada *solo de palabras*, es definida a partir de parámetros narrativos: "La realidad es interminable y se transforma y parece un relato eterno, donde todo siempre vuelve a empezar"[101]. El orden lingüístico, el del relato, termina imponiéndose, también en el ámbito de lo real, al orden que dictan las cosas.

Una de las peculiaridades del Museo, además de albergar la máquina macedoniana, generadora de relatos, es la

[99] Piglia, *La ciudad ausente*, óp. cit., p. 140.

[100] Ib., p. 139.

[101] Ib., p. 155.

de que los objetos allí exhibidos proceden del ámbito artístico –o, acaso, dieron pie a él[102]–, con lo cual no solamente se produce una inversión evidente con respecto al museo tradicional, donde lo que se muestra es el objeto de arte mismo (en este caso, el relato), sino que surgen dudas también acerca del estatus ontológico de dichos objetos. En primer lugar, si son reales o si, proviniendo como provienen de los relatos, no puedan nunca serlo; a partir de ahí, si se acepta su realidad y su naturaleza artística, entonces hay que admitir que es el arte el que genera lo real, que las palabras pueden terminar engendrando las cosas[103].

En último término, la autoconsciencia y autorreferencialidad de que hace gala la narración metaficticva aparecen representadas en *La ciudad ausente* en ese momento máximo de desarrollo de la máquina en que esta adquiere la potestad de referirse a sí misma, con los consiguientes miedo, rechazo o reticencia, que son los que en la mayoría de las ocasiones ha suscitado esta actitud autoconsciente de los textos[104]. Las suspicacias que esa circunstancia promueve y sigue provocando conducen a los gestores del Museo a querer detenerla. Pero la metáfora es doblemente interpretable, de un lado en su relación con lo metaficticvo, negado una y otra vez por el autor, mas rastreable en sus textos; de otro, por la crítica implícita al poder que desconfía de todo atisbo de inteligencia, de todas aquellas instancias, narrativas o no, capaces de pensarse y autorrepresentarse. De ahí que, al final, volvamos al punto de partida: a la inextricabilidad en la obra pigliana de la reflexión histórica y la artística, literaria o metaliteraria.

---

[102] "Todo era como debía ser. Uniformes militares en altas vitrinas de vidrio; la larga daga de Moreira sobre un almohadón de terciopelo negro; la fotografía de un laboratorio en una isla del Tigre. Con esos materiales se habían elaborado las historias. Tenían la claridad de los recuerdos. En la pared del fondo estaba el espejo, y en el espejo, la primera historia de amor", ib., p. 49.

[103] Preguntado por su aceptación de las teorías foucaultianas, Ricardo Piglia ha manifestado, sin embargo, su parcial desacuerdo con el escritor francés: "Yo tomo distancia con respecto a la concepción de Foucault que a menudo tiende a ver lo real casi exclusivamente en términos discursivos. Es obvio para mí que hay zonas de la realidad, las relaciones de dominio y opresión por ejemplo, que no son meramente discursivas. Las relaciones de dominación son materiales y sobre ellas se establecen relaciones discursivas", Piglia, *Crítica y ficción*, óp. cit., p. 11.

[104] Piglia, *La ciudad ausente*, óp. cit., p. 106.

Epílogo

HÉCTOR ABAD FACIOLINCE: LA METANOVELA PARODIADA

mientras escriba o viva (lo que en mi caso es lo mismo)

Laurence Sterne, *Vida y opiniones del caballero Tristram Shandy*

La escritura del colombiano Héctor Abad Faciolince (Medellín, 1958) constituye un caso excepcional de metaliterariedad, autoconsciente y autorreflexiva, con una sabia utilización de la mayoría de recursos y nociones que hemos manejado aquí. Estrategias metaficcionales y rasgos propios de la práctica narrativa metaliteraria, tales como la autoconsciencia, la reflexividad autocrítica, la peculiar conjunción de los ejercicios crítico y creativo, la tendencia a la disolución entre realidad y ficción, entre el ensayo y la novela, están presentes de modo palpable en muchas de las obras de Héctor Abad Faciolince, que nos van a servir para concluir nuestro estudio. Una utilización que llega incluso a ser paródica en el caso extremo de *Basura*. Su producción está compuesta de obras eminentemente librescas, opimas en juegos metaliterarios, en las que proliferan los textos dentro de textos, los múltiples niveles de ficción, la tendencia a entremezclar vida y literatura, cobrando en ellas especialísima relevancia los actos de la lectura y la escritura (o su ausencia, también tematizada). *Asuntos de un hidalgo disoluto* (1994) o *Fragmentos de amor furtivo* (1998), como después *Basura* y *Angosta* (2004), exploran esas cuestiones, muy en la estela de Italo Calvino, si bien el referente previo obligado para algunas de las licencias relacionadas con la materialidad de la escritura y la obra misma o con la di-

gresión es, una vez más, el *Tristram Shandy* de Sterne. En *Fragmentos de amor furtivo* recurre a la técnica de la narración marco en la que se inserta una pluralidad de relatos, según el modelo de historias ensartadas de *Las mil y una noches*, esquema narrativo que es llevado hasta sus últimas consecuencias en *Basura. Asuntos de un hidalgo disoluto* –las memorias, como todas, mentirosas, de Gaspar Medina– es una novela construida también según ese modelo acumulativo; se abre con el prólogo "En el que se declaran nombres y pronombres", que es una reivindicación por parte del personaje de la autoría de la obra y la creación de algo que se aproxima bastante a esa *ficción de lector* anteriormente descrita:

> Aquel que dice sí, esta boca es mía (un deslenguado), su humilde servidor, Gaspar Medina para mayores señas, el que esto escribe, quien dicta estos recuerdos presumidos, el hijo de mi madre... No: máscara idiota. Yo. Yo yo yo yo yo. La verdad está en este fastidioso monosílabo, tocayo de todos, pronombre del que cualquiera se cree dueño, comodín para el rey, el burgués, el vasallo, el santo, el asesino, y mágico sonido para mí: yo. I, io, moi, ich. Yo. […]
> Yo estoy aquí sentado frente al escritorio, casi inmóvil, con mi boca que se abre y se cierra como la de un pez tonto del que no salen burbujas sino palabras copiadas de inmediato por mi amanuense y leídas quién sabe cuándo por usted. Somos tres: mi secretaria, usted y yo. Yo me llamo como queda escrito, mi secretaria se llama Cunegunda Bonaventura, llámese usted como se llame usted. Los tres y este papel. Sin mentiras ni falsa modestia. Como yo soy quien dicta, como yo soy el arbitrario, como soy el demiurgo estrafalario, como soy el locuaz atrabiliario, debe saberse desde ahora que aquí el que manda soy yo[1].

Si en *Basura* recurre Abad Faciolince al tachado de páginas, en *Asuntos de un hidalgo disoluto* la apología macedoniana de la página en blanco se continúa, con no poca sorna, en el capítulo XXIV, titulado "Donde se hace un elogio del silencio y se declara lo que no se dice al pasar por alto

[1] Héctor Abad Faciolince, *Asuntos de un hidalgo disoluto*, Santafé de Bogotá, Alfaguara, 2000, pp. 15-16. Raymond Leslie Williams la define como "a self-conscious and narcissistic story of a seventy-two-years-old man who narrates the vicissitudes of his life from his adolescence, using the model of the Spanish picaresque novel" ("una historia autoconsciente y narcisista de un hombre de setenta y dos años, que narra las vicisitudes de su vida desde la adolescencia, utilizando el modelo de la novela picaresca española"), *The Twentieth-Century Spanish American Novel*, Austin, University of Texas Press, 2003, p. 217.

algunos años de vida", capítulo que se desarrolla a lo largo de tres páginas no escritas, en las que lo único que leemos es el paratexto: el nombre y número del capítulo, así como la numeración de las páginas. Esos juegos con la corporeidad del libro y la escritura, intensificados en *Basura*, son constantes en su narrativa, yendo desde la concesión de permiso para que el lector se salte un fragmento o capítulo hasta la incitación a arrancar una página del libro[2]. En *Angosta* (2004), tanto el *desocupado lector* como la *querida lectora* de la *nota* se vuelven obligadamente suspicaces cuando, no ya el narrador, sino el autor implícito representado los incita a pasar por encima del capítulo central, de evidente raíz cervantina, emulando así el salteo macedoniano:

> Desocupado lector: este capítulo, que está en el centro de este libro, en realidad es un intermedio jocoso, o un entremés en un solo acto (como esos que solían representarse en el teatro entre una y otra jornada de la tragedia). No pretende ser más que un juego literario casi ajeno a las calles de Angosta y al entramado de esta novela. Los editores españoles me han rogado que lo suprima, para bien de los lectores que, según ellos, se aburrirán. Yo, sin embargo, le tengo mucho apego, porque es un homenaje al padre de la novela, nuestro señor Cervantes, y porque es un capítulo que en buena medida no fue escrito por mí sino por varios escritores amigos míos. Si los editores tienen razón y te aburres (querida lectora), te ruego que te brinques estas hojas hasta el próximo espacio, en cuyo caso, si mucho, te habrás perdido una sonrisa y te habrás evitado dos bostezos[3].

Al margen o al lado de la crítica social existente en *Angosta*, continúa en ella la exploración metaliteraria –de ahí que la marginalidad atribuida a ese episodio del escrutinio de la biblioteca sea más que fingida y desorientadora–. La linealidad de la lectura, si no erradicada, es socavada con las digresiones introducidas por las notas, de enjundia mayoritariamente descriptiva, que obligan al lector a salir una

---

[2] En una obra de género ambiguo como el *Tratado de culinaria para mujeres tristes* (1997), en la que los recursos metaficcionales no han lugar, se invita al lector al biblioclasmo selectivo e inclemente: "Si alguno de mis consejos, alguna vez, no te cayó muy bien, o tuvo efectos perniciosos, te ruego que le des una segunda oportunidad. Si vuelve a fracasar, no dudes, arranca y rasga la página culpable de este libro inocente", Héctor Abad Faciolince, *Tratado de culinaria para mujeres tristes*, Buenos Aires, Alfaguara, 1999, p. 118.

[3] Héctor Abad Faciolince, *Angosta*, Barcelona, Seix Barral, 2004, p. 217.

y otra vez del texto[4]. De hecho, entramos y salimos de textos que se superponen al discurso primario, ya sea leyendo con los personajes sus propias lecturas, ya sea por la transcripción de lo escrito por algunos de ellos. El comienzo es, nuevamente, un alarde de mezcla de la vida real con la libresca, al presentar a Jacobo Lince, el librero protagonista, adentrándose en un libro de corporeidad cuasi femínea: "Abrió el libro por la mitad y se lo acercó a la cara. Clavó su nariz en la hendidura de los pliegos como quien la hunde entre las piernas y los pliegues de una mujer. Olía a papel humedecido, a restos de polvo y a corteza de árbol. Lo cerró otra vez y lo alejó de la cara hasta que sus ojos distinguieron en la cubierta una acuarela del Salto. Comparó el Salto de la pintura con el Salto de la realidad. Ya no se parecían"[5]. La relación de Jacobo con los libros y con el acto de la lectura es bastante peculiar, entendiendo este, al igual que hiciera su padre, como "una manera de oponer resistencia a la realidad"[6]; precisamente la herencia que recibe del padre es una biblioteca de once mil volúmenes, que se irá incrementando –con los cuatro mil heredados de su tío el cura y con la posterior compra de bibliotecas de difuntos y de familias con apuros económicos–, hasta llegar a los sesenta mil que arden en las últimas páginas de la obra. La circularidad de la novela queda asegurada con el final, cuando Jacobo retoma la lectura del tratado de geografía y los lectores, con él, volvemos a leer sobre Angosta, en lo que constituye singular metalepsis o salto de nivel, protagonizado por el lector[7]. A lo largo de la novela

[4] Es más que discutible la paratextualidad de estas notas que, en realidad, prolongan el discurso narrativo y, por tanto, son también texto. Contribuyen, sí, a la fragmentariedad del mismo, cuya lectura se realiza de forma entrecortada, gracias a estos *links* que son las notas.

[5] Ib., pp. 11-12.

[6] Ib., p. 37.

[7] Podemos considerar que, con la introducción en la novela de los textos que el personaje lee (no solo se narra que lee, sino que lo leído se incorpora al texto que nosotros, lectores, leemos), se produce también un salto de nivel, esto es, se anulan las fronteras entre la narración y el mundo real, por cuanto nuestra actividad lectora nos equipara con el personaje. La utilización de deícticos que apuntan a un presuntamente compartido *hic et nunc* refuerza, de manera notable, esta sensación: "Ojeó el índice, se saltó el prólogo y llegó hasta *esta* página, la primera, que sus ojos empiezan a leer en *este* instante" (ib., p. 12; la cursiva es nuestra). La frontera entre el mundo *en que se cuenta* y el mundo *del que se cuenta*, aun manteniéndose, se vuelve movediza, los límites, una vez más, se difuminan.

los lectores coincidimos en la lectura con Jacobo y dejamos de leer cuando él lo hace; cada una de esas interrupciones por parte del personaje tiene su correlato en el mundo real con la parada de nuestra lectura del texto de von Guhl, pues está subordinada a la del personaje: si él no lee, nosotros tampoco lo haremos. Seguimos leyendo, sí, pero otro texto, y la confluencia de actividades cesa de inmediato cada vez que "Jacobo detiene su lectura un momento"[8], "Lince levanta los ojos y piensa en los suicidas"[9], "Jacobo se mira las manos y los brazos"[10], o "el timbre del teléfono interrumpe la lectura de Jacobo"[11]. El ámbito de lectura del personaje –un sillón de espaldas a la ventana– no puede dejar de recordar, incluso, las condiciones de lectura del protagonista de "Continuidad de los parques", en lo que supone un claro homenaje. Con el tiempo, Jacobo perderá la devoción casi mágica que sintiera en la juventud por los libros, hasta el punto de no importarle convertirse en un mercader de libros al que no le tiembla la mano a la hora de desprenderse de ellos, incluso de las obras que más quiere. De hecho, el ejercicio de crítica literaria a que asistimos en la biblioteca de Afamador se producirá gracias a la labor de compra y venta, cuando los tres bibliopolas, Jacobo y sus empleados, se dispongan a comprar aquella, tras la muerte del afamado crítico.

Basura

En el año 2000 Héctor Abad Faciolince recibe el I Premio Casa de América de Narrativa Americana Innovadora por su novela *Basura* (Madrid, Lengua de Trapo, 2000). El jurado lo integraban Cristina Peri Rossi, Iñigo Ramírez de Haro, Eduardo Becerra y Roberto Bolaño; Enrique Vila-Matas era el director del mismo. Buen conocedor de esta *otra tradición*, Héctor Abad Faciolince extrema esos recursos metaliterarios de rancio abolengo a tal punto que el resultado no solo es *innovador* (de eso ya da cuenta el premio

[8] Ib., p. 15.

[9] Ib., p. 17.

[10] Ib., p. 20.

[11] Ib., p. 27.

en cuestión) sino, sobre todo, paródico; pero, a diferencia de los textos anteriores, la parodia ya no será del realismo (si acaso, del mágico), sino de la propia metaliteratura, toda vez que el componente lúdico se exacerba.

A) Ars combinatoria y selección

Ya nos detuvimos, en la parte dedicada a la teoría metaliteraria, en el examen de las posibilidades combinatorias aplicadas al narrar y en el papel de simples organizadores de los materiales narrativos que algunos narradores podían desplegar. Los designios que rijan la selección podrán tener un origen matemático o de cualquier otro tipo; o no tenerlo en modo alguno y responder a la voluntad ordenadora del selector. Este tiene la potestad de ser también narrador que va explicando el porqué de sus elecciones, u ocultar su voz y que estas hablen por sí mismas. El primero de estos casos es el de *Basura*, donde el narrador innominado se convierte precisamente en *ordenador* de los papeles de su vecino –Bernardo Davanzati, un escritor que lleva años sin publicar nada–, siendo la novela el resultado de su clasificación y los comentarios a esta. La selección, según dice, no se rige por ningún criterio explícito, es más, el narrador alude continuamente a lo caótico de sus elecciones, que no seguirían un orden cronológico, de calidad ni cualesquier otros[12]. Ni tan siquiera el azar gobierna los designios del organizador, sino más bien el capricho (al menos en la ficción), pues asegura transcribir a su antojo los papeles que encuentra, suprimiendo o cortando por donde le parece: "¿Lo copiaré? Lo copio. ¿Lo copio o no lo copio, lo quiero o no lo quiero? No, he resuelto que mejor no lo copio; deshojaré varias hojas de esta margarita; suprimiré un retazo de esta colcha, podaré esa rama deforme y cancerosa que le salió al tronco, lo dejaré en mi arrume

[12] Haciendo extensiva a las actividades de organización y selección la apreciación de Gérard Genette acerca de la intencionalidad de toda elipsis narrativa, es obligado reconocer el carácter *mentiroso* de tales afirmaciones, habida cuenta de la pertenencia al ámbito del narrador (que, no lo olvidemos, no deja de ser un personaje). Pero más allá de que la disposición y selección reales respondan, en último término, al designio del autor, sería posible dudar incluso, dentro del nivel extradiegético mismo, de la veracidad de tales aserciones, puesto que quien selecciona el material nunca lo hace de forma inocente.

de papeles y si alguien se interesa de verdad por Davanzati, incluso por lo más deleznable de sus desperdicios, voy a guardarlos en un cajón o cofre, para futura memoria de lo inútil"[13]. El papel de selector encarnado por el narrador termina convirtiéndolo a él mismo en *autor real* (en el autor explícito representado) del texto definitivo, que nos llega gracias a esa apropiación de la escritura ajena, lo cual, en teoría, vendrá a erradicar su propia sequedad narrativa[14]:

> No puedo transcribir la totalidad de las hojas halladas en los meses de mi constante oficio de escarbador de basuras. Había días pobres, decepcionantes, de una frase sola, o días de una infinita tontería (lo digo casi con lástima, pero sí: a veces Davanzati era un pobre tontaina), y también en ocasiones hojas ilegibles por los muchos borrones causados por la suciedad, ya se lo dije, salsa caída encima, un mazacote de algún menjurje rancio que pringaba el bote y hacía que también se pudriera la literatura. También había, en cambio, días demasiado prolijos, días de trabajo excesivo, sin contención ni censura ni cesura, con meditaciones o historias de bostezo que ni yo mismo terminé jamás, y que el mismo Davanzati, con despectivos apuntes finales, despachaba como "bodrio", o "podredumbre", o "tonterías". Disponía las hojas en mi arrume de papeles, que yo llamaba "archivo consecutivo" (las iba numerando) y pasaba a otra cosa[15].

Al margen de la existencia o no de criterios rectores para la colocación de los fragmentos, lo que este sistema impone al lector es un desapego total por la trama. La fragmentación absoluta del conjunto no queda tan solo en ese fragmentarismo, sino que acarrea también la falta de término de los segmentos narrativos insertos, con lo que se elimina al tan denostado por Macedonio *lector de desenlaces*. Ni tan siquiera será preciso adelanto alguno del final, como aquel proponía, pues directamente queda escindido de la

[13] Abad Faciolince, *Basura*, óp. cit., p. 83.

[14] En cierto sentido, el narrador podría ser considerado un doble de Davanzati –o al menos, un pálido reflejo–, desde el momento en que se dedica, como aquel, a la escritura. A pesar de lo poco que llegamos a saber de él, su labor periodística parece, en algún momento, enmascarar una frustrada vocación literaria que la vampirización de los textos de Davanzati atenúa; esos papeles recuperados constituirán para el narrador "una mina de ideas para [su] propia esterilidad", ib., p. 19.

[15] Ib., p. 33.

historia en función del modo en que la obra se va construyendo. Hay dos justificaciones intradiegéticas para tal amputación: a la de la voluntad selectiva del narrador compilador, que corta a su antojo, se une la de la imposibilidad de Davanzati para la construcción de una novela completa (dada su *sequedad* imaginativa): "En dos o tres períodos de aquel año Davanzati pareció embarcarse en proyectos más vastos, de más amplio respiro, como suele decirse, o mucho más ambiciosos, como también se dice. Yo gozaba, casi trepidante, tarde a tarde, esperando el siguiente capítulo de su novela (sin duda estos trozos tenían ya respiración de novela) como esperaban las señoritas Montoyas su telenovela de las diez. Durante días o semanas todo parecía marchar, su novela crecía, la historia iba tomando forma, cuerpo los personajes, pero de repente todo se derrumbaba. ¿Por qué perdía el impulso, por qué se desanimaba de repente Davanzati? [...] ¿Qué valor tenían estos comienzos de novelas, estas casi novelas esbozadas?"[16]

Fiel a su proyecto, Abad Faciolince incorpora el ejercicio crítico a la propia esencia de la obra con comentarios del protagonista que, como el anterior, han de ser entendidos a contrario sensu. Sin parecerlo del todo, es un auténtico dardo envenenado en el que creemos oír *la voz de su amo*, al censurar lo que en el fondo no es más que una apuesta artística: la propia[17]. La ausencia de una buena trama novelesca, exigida por el sentido común o por el gusto más generalizado, lejos de ser una tara, es considerada una opción muy aceptable; porque la adicción al asunto provocada por la telenovela o la novela folletinesca por entregas (traída a colación más adelante), es una concesión inadmisible para con la facilidad y comodidad lectoras. Recordemos que para Macedonio el asunto no podía poseer ningún valor estético, al estar la realidad plagada de ellos: "Descubro el más doloroso e intenso de los asuntos de novela, poema o teatro, y tiempo después mis meditaciones sobre estética me imponen la verdad de que el asunto en arte carece de valor artístico, es extrartístico, y, además, la

[16] Ib., p. 49.

[17] Además, como se sabe, la construcción de una obra más amplia a partir de comienzos de novela que se ven truncados remite, una vez más, a Italo Calvino y su *Si una noche de invierno un viajero*, por no mencionar, claro, a Macedonio.

invención de asuntos de arte es una de las máximas ociosidades, pues la vida rebosa de asuntos"[18].

B) Teoría literaria implícita y explícita: de nuevo Cervantes

Las referencias cervantinas en la narrativa de Abad Faciolince son tan amplias como visibles, siendo la de aquel un hipotexto habitual en la del colombiano. Además de los motivos temáticos –escrutinios, hidalgos y demás–, nos interesa especialmente el afán de Abad Faciolince por elaborar una teoría de la novela, más o menos explícita, mediante la práctica de su obra[19]. Ya en su primera novela los homenajes o intertextualidades con la magna obra de Cervantes eran notables; desde el título mismo, *Asuntos de un hidalgo disoluto*, tenemos en mente al ingenioso, del que este no es ni siquiera un lejano eco. Al contrario de lo que aquel hiciera –poner en práctica lo leído–, el afán de Gaspar Medina es el inverso; se trata de trasladar a la escritura lo vivido, su vida licenciosa y disoluta, si bien coincide con el de la Mancha en el encierro bibliotecario, desde el que habla, y en la devoción lectora, que para él es otra forma de vida: "Yo, como aquel hidalgo de buen recuerdo, los ratos que estoy ocioso (que son los más del año) me dedico a leer libros de caballerías o de cualquier otra cosa, con tanta afición y gusto, que he olvidado casi del todo las usuales actividades de mi clase y aun la administración de mi hacienda; y ha llegado a tanto mi curiosidad y desatino en esto, que he cambiado amores, tierras, viajes, cualquier otro tipo de diversiones, tan sólo por tener algunos libros que leer y todo el tiempo para leerlos. He descubierto, leyendo, en qué consiste la alegría de estar despierto"[20]. Algún personaje, incluso, lo tilda de soñador, de ser un quijote, a lo que él responde, ante su auditorio de *borrachos iletrados*, contando "la novela del Curioso impertinente o la aventura del rebuzno, con poco éxito, por supuesto"[21]. Por

[18] Fernández, *Museo de la novela de la Eterna*, óp. cit., p. 254.

[19] Para cuestiones referidas a la teorización literaria cervantina, cf. la imprescindible y clásica obra de Edward C. Riley, *Teoría de la novela en Cervantes*, Madrid, Taurus, 1981.

[20] Abad Faciolince, *Asuntos de un hidalgo disoluto*, óp. cit., p. 76.

[21] Ib., p. 202.

su parte, en *Angosta*, el personaje de Jacobo Lince ha decidido, a pesar de haber sido un gran lector, o precisamente por eso, abandonar la lectura de los libros de *entretenimiento* para dedicarse a otras lecturas más enriquecedoras: "Había encontrado el libro por la tarde, sin buscarlo, apoyado en una mesa de La Cuña, su librería. El título (simplemente el nombre de su ciudad, sin más datos) no le decía nada, pero por lo que alcanzaba a inferir después de las primeras fases, consistía en un informe académico escrito en el estilo llano y exhaustivo de los profesores. Jacobo estaba harto de lirismo y de literatura, quería leer algo sin huellas de ficción, sin amaneramientos ni adornos, y por eso había agarrado el libro, en un arranque de curiosidad, en el mismo momento en que salía de la librería sin despedirse de nadie"[22].

En el caso del hidalgo manchego, la lectura literal de los textos de ficción había constituido el origen de su confusión entre la realidad y la literatura. Pese a la preferencia por las obras no ficcionales de Jacobo Lince, lo real en la novela converge por momentos con lo leído, como cuando Jacobo levanta la vista del texto en el momento que este habla de las lluvias, mira por la ventana y ve que "está lloviendo afuera, como en el libro"[23]. Además, todo lo leído sobre Angosta en el tratado de geografía remite al espacio de ficción sobre el que el lector real está leyendo. Incluso, en esos continuos saltos de nivel, el lector real llega a sentir que se confunde con el personaje, puesto que ambos leen un libro llamado *Angosta*, con la diferencia de que el lector real lee un libro de ficción y el personaje hace lo propio con uno no ficcional, cualidad esta que se le conjetura a un libro de geografía[24].

Pero más allá de estos pequeños guiños, nos interesa la elaboración de una teoría literaria sin teorizar, esto es,

[22] Abad Faciolince, *Angosta*, óp. cit., pp. 12-13.

[23] Ib., p. 15.

[24] Mientras que el autor del libro que lee el lector real es Héctor Abad Faciolince, el autor del tratado es un tal Heinrich von Guhl; ambos libros cuentan con una dedicatoria familiar y un epígrafe, en latín en el caso del tratado, por lo que Jacobo no lo puede entender, pero traducido en el libro que leemos: *iban oscuros por angosta tierra*. Como lectores, se nos ocurre que acaso la obra de Heinrich von Guhl lleve el verso original de la *Eneida*, *ibant obscuri sola sub nocte per umbram*.

mediante la puesta en práctica en sus obras de ciertos conflictos que desde siempre han existido en el proceso de la creación literaria. Para ese menester, la novela *Basura* ofrece enormes posibilidades, pues las glosas o escolios del narrador a los textos recogidos, sin ser los de un filólogo, pretenden adentrarse –así sea de manera jocosa– en algo que podría acercarse al comentario. Por ejemplo, el problema de la oportuna distribución y combinación de la variedad con la unidad en la obra, discutida por los mismos personajes cervantinos en la segunda parte, es también motivo de reflexión de nuestro narrador. Para este, determinadas narraciones de Bernardo Davanzati son auténticas muñecas rusas, donde se terminan mezclando *berzas con capachos*, tal y como señalaba Sancho a propósito de la inclusión de la novela *El curioso impertinente* en la primera parte (II, 3). Davanzati llega a construir "una narración al borde del disparate en la que la realidad de lo que se cuenta parece suplantada por la ilusión de la lectura, por una lectura, además, muy peculiar, pues son las lecturas hechas por los mismos protagonistas de la historia"[25]. Las críticas del narrador a esa *manía* de Davanzati no dejan de ser irónicas, por cuanto él en su historia, viene a practicar algo semejante, toda vez que la inserción en la obra literaria de los textos leídos por los personajes es también una constante en Abad Faciolince, un modo de que la fábula se ramifique. El narrador llama la atención sobre la discrepancia de la obra de Davanzati con los preceptos relativos a la unidad de la fábula, unas ideas que tuvieron especial vigencia entre los teóricos renacentistas, desde Giraldi Cinthio, Torcuato Tasso o Minturno hasta el Pinciano, que en su *Philosophia antigua poetica* reclamaba la necesidad de encontrar el equilibrio entre la unidad, postulada ya en la *Poética* aristotélica, y la variedad: "Davanzati, voy a decir una obviedad, tenía la obsesión de insertar historias dentro de las historias. Si hubiera leído menos a Quevedo y más las críticas que se le hacen a Cervantes por sus novelas breves intercaladas en el Quijote, tal vez en su escritura se hubiera cuidado un poco más de esa fiebre narrativa, de esas ramas y ramas que le salían al tronco,

[25] Abad Faciolince, *Basura*, óp. cit., p. 146.

ya de por sí grueso, de sus relatos deshilachados. Intentaba hacer exactamente aquello que en los más elementales cursos de escritura creativa está prohibido"[26]. En efecto, el relato que el narrador transcribe a continuación, entre las páginas 146 y 152, llega a constar de cinco niveles distintos de ficción, una auténtica caja china, ejemplo de *lo que no hay que hacer*, en la que las historias proliferan ad náuseam. Una estructura que, aunque sin llegar a tales extremos, es también una de las señas de identidad de la narrativa de Héctor Abad Faciolince.

El carácter fragmentario de *Basura*, construida en la ficción con *retales* tomados del basurero, le confiere una cualidad que tal vez faltase a las construcciones de Davanzati: la *multiplicidad* por la que Italo Calvino aboga en *Seis propuestas para el próximo milenio*. Vimos cómo, en apariencia, lo azaroso rige la inserción y colocación de los fragmentos a mano del narrador de *Basura*, lo cual justifica la variedad conceptual, la mezcolanza de contenidos, en una época en que la dispersión y la descomposición del relato o su condición *multánime* están a la orden del día. Pero *Basura*, a diferencia de lo planteado por Calvino, no es un texto enciclopédico; al menos, no lo es la obra que nos llega a nosotros, construida y ordenada por el vecino-narrador. Sin embargo, en un fragmento de su escritura, Bernardo Davanzati cuestiona la capacidad que poseen los literatos para hablar acerca del mundo que los rodea: "De qué puede hablar un filósofo, de qué puede hablar un poeta, un novelista, un literato cuya única herramienta son las palabras. [...] Lo que trato de saber es dónde queda un lugar para la literatura en el conocimiento del mundo"[27]. Lo sugerente es que dicha reflexión, más cercana al discurso ensayístico que al meramente narrativo, la encuentra el narrador en la basura días después de haber hallado "un par de libros de Calvino y un extenso tratado científico sobre el sueño"[28]. En la quinta de sus propuestas, Italo Calvino define la novela contemporánea "como enciclopedia, como método de conocimiento, y sobre todo como red de

[26] Ib., p. 145.

[27] Ib., p. 32.

[28] Ib., p. 31.

conexiones entre los hechos, entre las personas, entre las cosas del mundo"[29]; y ejemplifica con unos cuantos autores que recurrieron al saber enciclopédico para, sobre él, cimentar sus obras narrativas. Entre ellos destaca Flaubert, con su ávida lectura de manuales de todo tipo (agricultura, horticultura, química, medicina, etc.) durante el proceso de creación de *Bouvard et Pécuchet*. El conocimiento que nos proporciona *Basura* queda reducido (o ampliado, según se mire) al mundo literario; constituye todo un repertorio de posibles técnicas, estilos y parodias, una puesta en práctica de algunos de los problemas teóricos planteados en la historia de la literatura, entre los que sobresalen cuestiones como la de la traducción, las relaciones entre la vida del escritor y sus escritos, entre la literatura y la vida, el difícil equilibrio entre la unidad y la variedad en la obra literaria, la dificultad para librarse del influjo de los maestros o incluso la posible vocación biblioclasta, casi suicida, del escritor: la tentación del silencio.

Similar ejercicio de crítica literaria al cervantino realizará Abad Faciolince en *Angosta*, en el *intermedio jocoso* del escrutinio de la biblioteca de Hernando Afamador. Las referencias directas al *Quijote* van desde ese caballo *seco y famélico, de un blanco sucio, igual a Rocinante*, a la mención de la locura del crítico, pasando por la figura de la sobrina, recelosa de los malignos libros *que le comieron el seso* a su tío. Aunque no hay quema efectiva de volúmenes, más allá de la metafórica de la inspección y críticas a las obras, las llamas amenazan al papel, puesto que la sobrina "les atribuía a los libros todos los males posibles, y si no fuera por el provecho que, intuía, podía sacar de la biblioteca, en vez de asperjarla con agua bendita le habría prendido fuego rociándola con gasolina, en señal de castigo"[30]. E incluso la descripción del espacio donde se encuentra la colección de libros, así como la de las condiciones materiales de los volúmenes, está veteada de referencias cervantinas. No nos detendremos en este episodio, ajeno a la obra que comentamos, si bien resulta representativo de esa tendencia de Abad Faciolince a incorporar la labor crítica a su propio

[29] Calvino, *Seis propuestas para el próximo milenio*, óp. cit., p. 121.

[30] Abad Faciolince, *Angosta*, óp. cit., p. 220.

hacer creativo[31]. Quizá demasiado explícita, supone la defensa de una literatura autocrítica, el reverso de la teorización literaria implícita que desarrolla, en parte, en *Basura*; sin embargo, también aquí habrá momentos de explicitación de la crítica (a propósito de García Márquez, como veremos). Aunque acomodado en la fabulación de la novela, el carácter digresivo del fragmento –protagonizado, como en el *Quijote*, por personajes de la misma– supone un parón narrativo que *saca* al lector de la trama e inserta a la obra misma en ese vasto mural de la literatura occidental, sobre todo, en lengua española, trazado por Abad Faciolince. Surge, a la vez, el problema de la confusión entre las opiniones del autor y las expresadas por los personajes, pues se tiende a identificar unas y otras, en una anulación de fronteras provocada por el conocimiento que los personajes parecen tener del mundo real, el habitado por el lector. En realidad, Abad Faciolince no aporta mucho con respecto a lo que ya había hecho Cervantes, si no es el traslado del escrutinio al *hic et nunc* del autor y la distancia irónica que adquiere. Se trata sobre todo, mediante esta parodia, de reivindicar un modo concreto de novelar que lleva incorporado la crítica de sus propios medios.

C) Autoconsciencia y parodia

En *Basura* encontramos, siguiendo la terminología de Wayne C. Booth, un *narrador dramatizado*[32], que es también agente en grado superlativo. Si los *agentes narradores* –opuestos a los *observadores*– "producen algún efecto limitado en el curso de los sucesos"[33], hemos de aceptar que el efecto producido por este, que corta y pega y modifica a su antojo, es extremo; de hecho, podría ser considerado como una representación caricaturizada de la capacidad del narrador para dar forma a lo narrado. Ese narrador del que no llegaremos a conocer casi nada, más allá de que

[31] Cf. Catalina Quesada Gómez, "La biblioteca se consume lenta. Héctor Abad Faciolince y la quema de libros", en Matías Barchino (coord.), *Territorios de La Mancha. Versiones y subversiones cervantinas en la literatura hispanoamericana*, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2007, pp. 555-565.

[32] Booth, óp. cit., pp. 143-145.

[33] Ib., p. 145.

es periodista y de que posee cierta pretensión escrituraria, un tanto frustrada por su incapacidad, toma la palabra haciendo alarde de su presencia –sin llegar a la insistencia del Gaspar Medina de *Asuntos de un hidalgo disoluto*–; es decir, hablando de sí mismo en primera persona y presentándose como autor-narrador: "Esto que empiezo empezó cuando me pasé a vivir por el Parque de Laureles"[34]. Es, a todas luces, sabedor de su condición de escritor[35], así sea su escritura la traslación de lo escrito por otro. De ahí la exhibición continua de su labor narrativa, comentada y analizada en todo momento, de la misma forma que diserta acerca de los textos y estilos de Bernardo Davanzati. Deja con esto al descubierto el armazón novelístico y los problemas que la construcción de toda historia, y esta en particular, implican. Pero incluso esa presunta transparencia del narrador adquiere en esta novela visos de artificio, por cuanto la obra es una gran parodia de técnicas, estilos y autores; y, sobre todo, como hemos visto, un auténtico tratado, no teórico, sino práctico y, además, humorístico, de algunos de los problemas con que se han topado los autores a lo largo de la historia: el difícil equilibrio entre unidad y variedad, la inclusión de narraciones dentro de narraciones, el problema de las influencias...

Quizá la parodia más evidente en la obra sea la de uno de esos *topoi* presentes en los libros de caballerías y que los novelistas de todos los tiempos, incluido Cervantes, han remedado, parodiado o empleado sin más para conferir al proceso de la escritura mayor verosimilitud[36]. Nos referi-

[34] Abad Faciolince, *Basura*, óp. cit., p. 13. Se trata, como es obvio, de un *narrador consciente de sí* o *autoconsciente* (*self-conscious narrator*), Booth, óp. cit., p. 147.

[35] Propone Calvino, a propósito del grupo francés *Tel Quel*, que "escribir no consiste ya en contar, sino en decir que se cuenta, y lo que se dice viene a identificarse con el acto mismo del decir, siendo la persona psicológica sustituida por una persona lingüística o incluso gramatical, únicamente definida por su lugar en el discurso", "Cibernética y fantasmas", art. cit., p. 217.

[36] Lo curioso es que, por repetido y parodiado (la historia literaria ofrece ejemplos de manuscritos hallados en casi cualquier lugar), el artificio provoca el efecto contrario, dejando el texto inmerso en un halo de irrealidad. De todos modos, las modificaciones introducidas por Abad Faciolince con respecto al motivo primigenio, sirven para renovarlo y reactivarlo; cf. Jan Herman y Fernand Hallyn (eds.), *Le topos du manuscrit trouvé*, Louvain-Paris, Peeters, 1999. Podría verse un referente, aunque solo fuera por el título, en las *Memorias de un comunista (maquinuscrito encontrado en un basurero de Perisur)*, del mexicano René Avilés

mos al lugar común del manuscrito hallado, del que el libro que el lector tiene en sus manos es traducción o copia más o menos fiel. Héctor Abad sustituye el pretérito códice, el lujoso rollo de pergamino, por los "recortes y pentimentos arrojados a la basura"[37], fragmentos que a menudo hay que recomponer por estar destrozados, cubiertos de inmundicia, manchados. Ese narrador innominado es el traductor, quien se encarga de trasladar y, sobre todo, seleccionar los textos de la basura, que no son más que *eco sucio de él* [de Davanzati] *y de cuanto escribió*. Con ese artificio, el narrador no solo construye su libro, *Basura*, el mismo que leemos, sino que explora el mundo de la creación literaria, el de las relaciones entre el arte y la vida, esbozando incluso una teoría literaria mediante los comentarios a los textos de Davanzati. Gracias al barrido del narrador (*basura* proviene del latín *versura*, de *verro*, 'barrer'), tenemos acceso a esos "manuscritos únicos lanzados al viento"[38], unos textos condenados –en un segundo nivel de la ficción, no se olvide– al silencio, a la incomunicación total y definitiva[39].

La parodia se extiende incluso hasta alcanzar el ámbito de la crítica literaria. El narrador innominado, aun confesando saber poco de tales menesteres, se afana por comentar, alabar o censurar los textos que va recuperando, en un intento de guiar así la recepción de estos. El personaje propicia una determinada interpretación de los textos de

Fabila (1940). Una vuelta de tuerca, también paródica y con una dosis de ironía inmensa, en lo que respecta a este motivo, viene de la mano de Enrique Vila-Matas, que al principio de *París no se acaba nunca*, coloca al protagonista ante un pliego con notas para la elaboración de una conferencia ("París no se acaba nunca"), olvidado en el asiento de un avión: "Quedé muy sorprendido porque precisamente acababa de escribir en París un pliego de notas para una conferencia que llevaba el mismo título y estaba enmarcada en el mismo simposio y encima también duraba tres días. Y en fin. Se me quedó una gran cara de idiota cuando me di cuenta de que era yo mismo quien acababa de arrojar ese pliego de notas sobre mi asiento, del mismo modo que otros tiran periódicos del día para tomar así posesión de la plaza que les han asignado en el avión", Enrique Vila-Matas, *París no se acaba nunca*, 2ª ed., Barcelona, Anagrama, 2003, p. 10.

[37] Abad Faciolince, *Basura*, óp. cit., p. 153.

[38] Ib., p. 28.

[39] Para ahondar en el fenómeno de la destrucción de textos o biblioclasmo, cf. Fernando Rodríguez de la Flor, *Biblioclasmo. Por una práctica crítica de la lecto-escritura*, Salamanca, Junta de Castilla y León, 1997; así como Catalina Quesada Gómez, "La basura o la pira: praxis de la biblioclastia", *Litterae. Cuadernos sobre Cultura Escrita*, 5, 2005, pp. 177-206.

Davanzati, fomenta una lectura mediada por sus apreciaciones y valoraciones e incluso por las informaciones que nos transmite acerca del autor. El discurso resultante de dicho afán fagocita el lenguaje propio de la teoría literaria, dando pábulo al carácter *meta* de la obra. Los ejemplos son abundantes, como cuando habla de la novela *Rebus*: "En ella los monólogos interiores de los personajes se sucedían uno a uno. Bueno (poco sé yo de crítica literaria), más que monólogos interiores, era como si un narrador omnisciente se fuera metiendo uno a uno en la cabeza de los distintos personajes del libro, e hiciera, en una especie de ficticia tercera persona, casi un monólogo interior en primera. Era también como una galería de voces, una especie de narración poliédrica en la que los protagonistas se iban arrebatando la palabra gracias al demiurgo que los relataba, pero, como el esquema de presentación era el mismo en todos, creo que los retratos de cada personaje se van volviendo algo rígidos y repetitivos. La historia, me parece, es inquietante, por momentos aguda, y luego se derrumba, se va por las ramas, hasta detenerse abruptamente no en un estruendoso sino en un silencioso fracaso"[40].

Los *meta*-comentarios no se refieren solo a los textos transcritos del vecino, sino que sus reflexiones también atañen a otros escritores (reales) contemporáneos y al hecho literario en general. El desagrado por la propensión escatológica de los relatos de Davanzati lleva al narrador a relacionarlo, por analogía o por disimilitud, con otros novelistas: "¿Por qué hablaba tanto mi vecino de las meadas? Yo tengo para mí que él debía de tener un problema de próstata, pues no por nada alguien escribe tan obsesivamente de algo tan pedestre y corriente. No me imagino a Proust hablando de la orina de nadie, ni siquiera de la de esos vulgares Verdurin, mucho menos de la de Swann o la de Gilberte. Joyce sí, que era más sucio en todo, y que si no recuerdo mal pone a uno de sus personajes a pensar sentado en una taza en medio de los rugidos de su abdomen. Pero yo no me explico por qué la literatura moderna se tiene que ocupar de estos menesteres excrementicios. Como si no hubiera más

[40] Abad Faciolince, *Basura*, óp. cit., p. 50.

sitios para deshilvanar un buen monólogo interior"[41]. Quizá la digresión se torne satírica, por cuanto algunos críticos colombianos han arremetido recientemente contra ciertos escritores que daban cabida a tales menesteres en su literatura. Así, Luis H. Aristazábal ha censurado en la obra *Fulanitos de tal, zulanitas de tul* (1996), de Luis Aguilera, la aparición de los más bajos y rastreros fondos, pecado este que, en opinión de aquel, también cometería Vargas Llosa[42]. En el fondo es factible vislumbrar cierta sátira de la función del crítico literario, patente en *Angosta* y, sobre todo, en *Basura*. Algunos de los reproches del narrador, como el anterior, apuntan a una presunta incapacidad para la comprensión de la literatura contemporánea, al igual que está presente la burla hacia aquellos que buscan a toda costa relaciones de causalidad entre la vida y la obra de un autor y realizan una interpretación básicamente biografista.

El efecto paródico no queda reducido, sin embargo, a las apostillas del personaje que narra y a la consecuente introducción en la novela del léxico crítico-literario. Los textos de Davanzati en sí mismos gozan del estatus metaliterario, incluso hay en ellos parodia de los recursos y procedimientos de que se ha valido la metaliteratura. Construye, por ejemplo una narración con estructura de cajas chinas (narraciones dentro de narraciones) que llega a alcanzar cinco niveles distintos (algunos de ellos presentan incluso bifurcaciones), con metalepsis extremas, representaciones en abismo y juegos especulares[43]. La última frase leída por el personaje, como si se tratase de un grito de socorro de la narración misma, llama la atención sobre la propia naturaleza abismal y chinesca del relato: "Esto puede seguir así *ad nauseam*, y yo ya estoy nauseando". Una vez más, las observaciones del narrador a los textos recobrados adquieren la forma del discurso teórico-literario, como en el ejem-

[41] Ib., pp. 52-53.

[42] Cf. Luis H. Aristazábal, "La generación de la diáspora contraataca", en *Boletín Cultural y Bibliográfico*, 45, XXXIV (1997). Biblioteca Virtual Banco de la República, <http://www.banrep.gov.co/blaavirtual/boleti1/bol45/resen.htm>. La mención a Joyce, a modo de argumento de autoridad, vuelve irónica la reprobación, que, como dijimos antes, podría ser satírica, por la remisión más o menos directa al panorama crítico colombiano

[43] Cf. Abad Faciolince, *Basura*, óp. cit., pp. 146-152.

plo ya citado de la inclusión de historias en historias y la reprensión por la inconveniencia de dicha práctica: "Esta manía de perderse en los cuentos me parece que llegó al paroxismo con algo que hallé en dos días sucesivos, los dos días previos a su silencio, los dos días que precedieron a su desaparición, y que es una narración al borde del disparate en la que la realidad de lo que se cuenta parece suplantada por la ilusión de la lectura, por una lectura, además, muy peculiar, pues son las lecturas hechas por los mismos protagonistas de la historia"[44].

La sátira se entremezcla con la parodia cuando Davanzati aborda en su novela *Rebus* el arduo problema de las influencias[45]. Hay sátira por la remisión a uno de los debates más extenuantes de la narrativa colombiana reciente: el peso de García Márquez y el realismo mágico en Colombia. Como se sabe, en ocasiones se ha visto al Nobel como una *losa* que impedía o dificultaba el despegue de los escritores que vinieron tras él. La estética mágico-realista –perpetuada no tanto por sus creadores como por epígonos de dudosa calidad, que vieron una auténtica mina en la prolongación de las mágicas cabelleras verdes o en las levitaciones maravillosas[46]– recibió un varapalo, acaso

[44] Ib., p. 146.

[45] Como se vio al principio, Linda Hutcheon establece la pertinencia de distinguir la parodia de la sátira, a pesar de que algunos críticos hayan tendido a equipararlas. A diferencia de la sátira, que conlleva una crítica de costumbres, con implicaciones tanto morales como sociales y una intención de mejora de la realidad (está vinculada, por lo tanto con la realidad extra-artística), la parodia supone una desviación de un texto primario (el parodiado), con lo que nos encontramos ante una relación del arte con el arte mismo, Hutcheon, *A Theory of Parody*, óp. cit., pp. 16-22.

[46] Sobra aclarar que los "creadores" del realismo mágico hacía ya mucho que no practicaban el estilo: el venezolano Arturo Uslar Pietri (1906-2001), a pesar de haber perfilado el concepto, no llegó realmente a desarrollarlo más que en un par de sus obras (el libro de cuentos *Red* y la novela *Treinta hombres y sus sombras*, de 1949); Miguel Ángel Asturias fallece en 1974 y Alejo Carpentier, con su variante personal de *lo real maravilloso*, lo hace en 1980. El mismo García Márquez abandona la senda mágico-realista con posterioridad a la publicación, en 1975, de *El otoño del patriarca*. Los epígonos del maestro cataquero (Isabel Allende, Luis Sepúlveda, Laura Esquivel e, incluso, Ángeles Mastretta) se afanaron por que no muriera la gallina de los huevos de oro; de hecho, las críticas del prólogo de *McOndo* van más bien dirigidas a estos autores que a los *fundadores*. Trinidad Barrera llama la atención sobre ese hecho, al afirmar que *La casa de los espíritus* ha llegado a obtener más fama y popularidad que aquellos; y sostiene que el éxito conseguido por Laura Esquivel con *Como agua para chocolate*, se debe, en buena medida a la explotación del "filón de lo mágico-realista", Trinidad Barrera, *Del*

el último y definitivo, con la publicación de la antología *McOndo* (1996), a cargo de los chilenos Alberto Fuguet y Sergio Gómez. El debate, sin embargo, venía de antiguo. Eduardo Becerra rememora unas jornadas sobre literatura hispanoamericana, celebradas en Washington en 1979, en las que el chileno Antonio Skármeta, con una intervención titulada "Al fin y al cabo, es su propia vida la cosa más cercana que cada escritor tiene para echar mano", marcaba con humor la distancia entre los autores de su generación y los del *boom*. Frente a la tendencia de estos a forjar mundos suprarreales, Skármeta insistía en la obsesión de su generación por acercarse a la realidad con ojos de miope[47]. A pesar de lo periclitado de la polémica, dado que este enfrentamiento entre escritores simplemente realistas y los mágico-realistas sirve a los periodistas para crear titulares impactantes, los suplementos culturales y los entrevistadores han seguido interrogando a los escritores acerca del estado de la cuestión, de ahí su vigencia, que es más ficticia (voluntaria y artificialmente mantenida) que real.

Volviendo a *Basura*, vemos cómo Davanzati podría representar a uno de esos escritores, coetáneos de García Márquez o de una generación inmediatamente posterior, sobre los que se habría proyectado de manera inexorable la sombra de aquel[48]. La sátira, como señalábamos, confluye con la parodia, desde el momento en que uno de los personajes creados por Davanzati –el también escritor

centro a los márgenes. Narrativa hispanoamericana del siglo XX, Sevilla, Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Sevilla, 2003, pp. 131-133. Precisamente son esas dos autoras, Isabel Allende y Laura Esquivel, las que han acaparado las iras de los nuevos narradores que abominan del realismo mágico.

[47] Cf. Eduardo Becerra, "Momento actual de la narrativa hispanoamericana: otras voces, otros ámbitos", en *Líneas aéreas*, Madrid, Lengua de Trapo, 1999, pp. XI-XXV.

[48] El narrador insiste en esa circunstancia cuando analiza la relación de amor-odio de Davanzati y García Márquez: "Ellos, en realidad, eran contemporáneos, pues por lo que se leía en la solapa de *Diario de un impostor*, Davanzati había nacido en Medellín en 1929, es decir, dos años después del escritor de Aracataca, y su novela había salido casi al mismo tiempo que *Cien años de soledad*. Ha de ser muy difícil, para un escritor, tener un coterráneo genial y de su misma edad como colega. Lo que hallé al día siguiente seguía siendo, de hecho, un alegato ni siquiera disimulado contra Gabo, contra la estética de sus libros y las creaciones del realismo mágico. A mí me daba casi pesar constatar que el anonimato de Davanzati, su casi impotencia literaria, su invisibilidad como hombre de letras, estuviera de alguna manera teñida de rencor para con el escritor más grande de Colombia", Abad Faciolince, *Basura*, óp. cit., p. 59.

Serafín Quevedo, cuya escritura pretende voluntariamente alejarse de la magia propia del realismo mágico en aras de un obligado realismo violento[49]– no puede evitar el poderoso influjo del escritor costeño. Las obras de García Márquez serán el hipotexto del que partan las suyas:

> Cuando contaba experiencias de su vida hacía lo posible por contarlas como no lo hubiera hecho el escritor costeño. Decía, por ejemplo: "Yo no sé cuándo conocí el hielo pues yo nací en los tiempos de la nevera. Me acuerdo, sí, de una mañana en que mi padre me llevó a conocer un muerto. Medellín, entonces, no era ninguna aldea, o era una aldea inmensa de la que yo sólo conocía los barrios conquistados, los de los ricos, quiero decir, donde la gente vivía de espaldas al asedio de la marea de pobres que crecía al borde [...]. Pero mi padre decía que la realidad era otra cosa y que aunque en nuestro barrio la gente se muriera de gorda, de vieja o de accidente, como en Zurich, en la otra ciudad, la verdadera, la gente se moría a machetazo limpio o simplemente a bala. Allá no había vírgenes que ascendieran a los cielos ni el mundo era reciente ni las cosas carecían de nombre y había que señalarlas con el dedo; al contrario, en cada cosa se había incrustado ya una armadura indeleble de prejuicios. Lo único macondiano era que en la ciudad más violenta del mundo yo tuviera trece años y no conociera un muerto todavía. Mi padre dijo que si no quería vivir de espaldas a la realidad, como los novelistas, era mejor que empezara a acostumbrarme. Aprovechó que tenía que ir a reconocer el cadáver de un pariente pobre, muerto de balazo la noche anterior, para llevarme"[50].

La actitud del citado escritor es del todo sintomática, pues si bien denuesta a García Márquez en aras de nuevos modos de narrar, no escapa a su influjo, ni siquiera para contradecirlo –"en el trópico no tenemos otoño, ni siquiera de patriarcas"[51]–, en lo que constituye un vapuleo entre cariñoso y acerbo de Abad Faciolince para estos escritores que, a fuerza de renegar del padre, no consiguen olvidarse de él de ninguna manera[52]. De todos modos, tal vez haya-

[49] "Escribía ni bien ni mal, pero una de sus obsesiones era superar al escritor más famoso de la Costa; decía que era necesario deshacerse de la magia, despojar al país del espejismo de las supuestas maravillas inventadas por él. Decía que para el pantano del subdesarrollo era nefasto ese regodeo folclórico en historias de alucinada hermosura", ib., p. 58.

[50] Ib., pp. 58-59.

[51] Ib., p. 61.

[52] La cuestión del *parricidio* la trae a colación el mismo narrador de *Rebus*, al comparar la animadversión de Serafín Quevedo por su padre con la que siente por García Márquez.

mos de pensar que late también de fondo en este pasaje la invectiva contra los críticos que establecen una relación directa entre la obra y la vida de los escritores, aquellos que interpretan toda obra literaria como producto de la biografía del autor. No olvidemos que no es Davanzati el sujeto discursivo, sino uno de sus personajes, Serafín Quevedo, y el narrador de *Rebus* que lo introduce.

Señala Pablo Gil Casado que, en la metanovela (a la que él denomina *novelística del creacionismo experimental*), nada o casi nada es lo que parece, en especial en lo que respecta al asunto: "la captación del proceso escritural está dominada por las falsas apariencias, de modo que lo principal resulta ser lo secundario y viceversa. El caso más notable de esa tergiversación es el del asunto, pues el asunto real no es el verdadero"[53]. En *Basura* el narrador se interesa, a la par que por los papeles del vecino, por su vida, hasta el punto de que la segunda parece cobrar primacía en detrimento de la primera; los textos recogidos le sirven como indicios para la reconstrucción de la autobiografía de Davanzati, cuando en realidad los textos y sus comentarios constituyen en sí el meollo de la novela. Al afirmar el narrador que no ve "la hora de contarles también lo que pasó con él, con él de verdad y no con sus historias de nunca acabar"[54], nos coloca en una senda ilusoria, pues las *historias de nunca acabar* son la historia, la novela. Por eso el final, el epílogo que nos da cuenta de algunos datos de la vida de Davanzati, gracias al resumen que el narrador realiza de su conversación con Anapaola, no es el auténtico *final de esta historia*; no resulta intrascendente, por cuanto aporta alguna información acerca de la escritura y de la concepción que de la misma poseía Davanzati, pero poco más. Asistimos en diferido al proceso (ficticio) de creación de un escritor: no solo el de Davanzati, sino también el del narrador innominado que encontró estos peculiares manuscritos, a la vez que vemos cómo uno y otro van transformando la realidad cotidiana en realidad artística[55]. Una vuelta de tuerca, por

[53] Gil Casado, óp. cit., pp. 107-108.

[54] Abad Faciolince, *Basura*, óp. cit., p. 146.

[55] Ramón Gómez de la Serna narra en *El novelista* (1925) la historia de un escritor que escribe varias novelas; presenciamos ahí también, salvando las distancias, el proceso de literaturización de cuanto lo rodea.

tanto, en lo que definimos como *self-begetting novel*, donde la novela se va construyendo mientras la leemos, aunque tal situación no sea más que una falacia.

D) Nuevo elogio del silencio

Dedicamos un apartado exento a la teorización llevada a cabo en *Basura* en torno a la pulsión biblioclasta, por su relevancia, aunque perfectamente podría haber sido incluido en el de la teoría literaria, al tratarse, además de un motivo temático, de una reflexión de hondo calado sobre las motivaciones que conducen a los escritores a anular su obra. El lector que se dispone a leer *Basura* y la hojea previamente se encuentra con una docena de grandes equis que tachan sendas páginas del libro. La tentación del silencio, sabremos, sobrevuela de continuo al escritor Davanzati. Las páginas tachadas, así como las arrojadas a la basura, constituyen una práctica suprema de biblioclastia, entendida "no desde la actitud censora de los calificadores inquisitoriales, sino desde la lucidez autista del que hace de la destrucción 'su más verdadera Beatriz'"[56].

En *Basura* el narrador nos ofrece los textos desechados por el frustrado escritor Bernardo Davanzati; consciente de que se inmiscuye en el ámbito de la privacidad, no se conforma con leer lo que fue escrito y destruido para que nadie lo leyera[57], sino que lo comparte, en una peculiar comunión del texto, con el lector. La escritura de Davanzati, por desconcertante que parezca, no está destinada a ser leída, mucho menos a ver la luz mediante una publicación, y llega a nosotros por la injerencia de un tercero, que contraviene la voluntad del autor: "Un náufrago que arroja

[56] Rodríguez de la Flor, óp. cit., p. 205. La anulación del texto mediante el tachado es, para Rodríguez de la Flor, una tendencia natural de la poesía moderna, cuando el poeta ha comprendido que nada ya queda por decir, cuando coincide con los clásicos en que *nullus sermo sufficiat*; por eso, se trata de una "página censurada, no ahora por una instancia ajena, exterior, que ejerciera sobre ella un poder biblicida, sino, en propiedad, página (auto) mutilada", ib., p. 206. Cf. el capítulo 14, "De la página blanca a la negra", ib., pp. 199-206.

[57] "En realidad yo sé perfectamente que cuando un escritor se desprende de algún papel no lo hace para que alguien lo rescate y lo lea, sino todo lo contrario, para que nadie jamás llegue a leerlo. Lo mío era una intromisión, sin duda, pero la curiosidad era mucho más fuerte que yo, las ganas de saber mucho más hondas que las de respetar la intimidad", Abad Faciolince, *Basura*, óp. cit., p. 18.

al mar un mensaje en una botella conserva la esperanza de que algún día alguien lea su mensaje, incluso muchos años después de que él haya muerto de hambre. Yo soy un náufrago que arroja su mensaje al mar, no envuelto en botella alguna, para que se disuelva con la sal, para que se lo trague una tortuga hambrienta. No lanzo ningún pedido de auxilio, no pretendo que nadie me socorra, no tengo hambre de ojos que me salven y me lean, simplemente soy un náufrago y me relato a mí mismo que me muero de sed mientras me estoy muriendo de sed. Escribo y sé que nunca nadie va a leer lo que escribo, escribo porque tengo el vicio incurable de escribir, escribo como quien orina, ni por gusto ni a pesar suyo, sino porque es lo más natural, algo con lo que nació, algo que debe hacer diariamente para no morirse y aunque se esté muriendo"[58]. El narrador mismo hablará de esta escritura con vocación de no ser leída como del *testimonio de una poética del silencio*, porque dicha actitud equivale al callar. Ni siquiera nos hallamos ante una nueva versión de la leyenda kafkiana, la del autor que siente la necesidad de destruir su obra, bien como muestra del acto poético por excelencia[59], bien cuando siente que se aproxima su final[60]. El texto, desde que nace, está abocado a la incomunicación, no alcanza apenas a nacer, aunque, paradójicamente, termine adquiriendo la categoría de texto literario, gracias a un primer lector ficticio, el narrador, y, después, a unos lectores presuntamente reales, nosotros, lectores. El texto inicialmente destruido resulta no estarlo, gracias a la labor recopiladora del primer narrador, que, de esa manera, consigue que el biblioclasmo no se consume.

Subyace a esa actitud del escritor Davanzati una única certeza, la de que toda escritura es prescindible; de ahí el cuestionamiento de la validez de lo dicho, de lo escrito, y el silencio, la página rasgada o tachada, la consecuencia

[58] Ib., pp. 20-21.

[59] "El acto poético por excelencia consistiría necesariamente en borrar y destruir por el fuego lo acumulado en escritura a la largo de los años", Rodríguez de la Flor, óp. cit., p. 278.

[60] Contraviniendo lo dicho aquí, el narrador confiesa sentirse "el Max Brod de Davanzati, un Max Brod criollo y anónimo que recogía los desechos de un mediocre Kafka", Abad Faciolince, *Basura*, óp. cit., p. 33.

de dicha (in)seguridad. Ante ese silencio cabe una doble interpretación: de un lado, la posibilidad de que sea "manifestación de una conciencia precisa del momento que atravesamos, aliada a una percepción sutil de las condiciones que ya no harían posible ni deseable más la escritura poética"[61]; de otro, la de que quien calla nada tiene en realidad que decir. Porque el mutismo alberga en su seno tanto inteligencias que miden hasta extremos insospechados lo que dicen, como la estulticia del que nada tiene que aportar. En *Basura*, le toca al lector juzgar en cuál de los dos extremos –o en qué lugar del segmento que va de uno al otro– coloca a Davanzati; si cabe aplicarle el verso de Villamediana (*oh, cuánto dice en su favor quien calla*) o, por el contrario, tras su carácter silente no se esconde más que un gran y profundo vacío: "Siempre estoy dudando que valga la pena decir lo que estoy diciendo. Tomarse la palabra, de alguna manera, es vergonzoso; es como decir: yo sí tengo algo que decir, óiganme. En cambio... no estoy muy seguro de tener algo interesante que decir. Al contrario, me siento apabullado por el peso de las palabras"[62].

No solo los textos de Davanzati van al vertedero, también los libros que lee corren la misma suerte, como envoltorios que contienen un bien que se consume y después se desecha[63]. No existe, pues, en el escritor pulsión bibliómana alguna, ni vestigio de la idolatría con que frecuentemente nos enfrentamos a los libros: libro leído, libro (presumiblemente) interiorizado, libro tirado. El símil está en el texto mismo: "Lo iba tirando todo, la digestión de su estómago (bueno, esa se iba por la cañería, yo hallaba sólo indicios en las cáscaras y botellas y sobras de sus comidas) y la digestión de su cerebro que eran sus escritos, sus traducciones, sus ocurrencias, sus lecturas"[64]. En *Asuntos de un hidalgo disoluto* el narrador equipara a los bibliómanos con los iletrados, por el *respeto reverencial* que ambos sienten por los libros; la

[61] Rodríguez de la Flor, óp. cit., p. 203.

[62] Abad Faciolince, *Basura*, óp. cit., p. 31.

[63] Otros personajes de Abad Faciolince arrojan libros a la basura. En *Angosta*, Virginia Buendía, alias Candela, entrega los libros deteriorados de la librería en que trabaja (El Carnero) a Freddy, un basuriego, que después venderá el papel al peso, para reciclarlo.

[64] Abad Faciolince, *Basura*, óp. cit., p. 34.

diferencia radicaría en que unos *no tienen libros* y los otros *los poseen solamente como adorno*. El verdadero lector, en cambio, se acerca al libro sin ningún afán sacralizador. El personaje del tío Jacinto sería, en cierto modo, un perfecto ejemplo de ese buen lector. Pero en *Basura* la actitud del narrador es, en parte, contraria a la de Davanzati: si este lee los libros y los tira, aquel los recoge de la basura aunque no siempre los lea, con una peculiar y vampírica *libropesía*:

> Unos ocho o diez días después de mi primer hallazgo encontré, además de los papeles, también un libro en el basurero del edificio. No podía saber si era un libro suyo (o que había sido suyo, mejor dicho), no podía saberlo con seguridad en un primer momento, pero por el asunto y por ciertos subrayados me pareció que tendría que haber sido de Davanzati. [...] Era obvio que había sido leído, también, por las arrugas marcadas en el lomo [...]. A partir de ese día, con intervalos inciertos, volví a encontrar libros en la basura, casi siempre ejemplares aislados, pero a veces también (mal empacados en una bolsa plástica) cinco, diez, doce libros desechados. Fuera de mis cajones, con sus papeles, también mis estanterías han engordado con sus libros. Si me acuerdo y soy capaz, intentaré contarles de algunos de estos libros, no de todos, porque ni siquiera he tenido la disciplina de leerlos todos, sólo algunos[65].

La invitación al lector a que no lea un fragmento determinado es una constante en la narrativa de Héctor Abad Faciolince. Para Fernando R. de la Flor, con ese ademán, "son los propios escritores quienes desmontan la vana pretensión de ser leídos; destruyen simbólicamente, en sus 'Advertencias' y 'Prólogos', el valor de lo depositado en la letra"[66]. Pero Abad Faciolince trasciende esa actitud, desde el momento en que su intención parece más bien encaminada al juego con el lector, al que intenta manipular a su antojo, en la medida en que este se lo permita[67]. En cambio, el interés de Davanzati por que sus textos no sean leídos se presenta en la ficción como mucho más real. No se trata de una suerte de falsa modestia, un modo de *cap-*

[65] Ib., pp. 28-29.

[66] Rodríguez de la Flor, óp. cit., p. 328.

[67] Es la búsqueda constante de lectores modelo; cf. Umberto Eco, *Lector in fabula*, óp. cit. Eco plantea la necesidad de lectores modelo, lectores activos y atentos que aporten al texto de creación tanto como el propio autor; ese tipo de lector es el que, como la mayoría de autores aquí estudiados, parece requerir Abad Faciolince.

tatio benevolentiae; el narrador en primera persona que nos pone sus textos *ad oculos* manifiesta su convicción de que "si Davanzati se llegaba a enterar de que este par de ojos lo leían, sus papeles habrían cesado y sus vecinos habríamos visto cada tarde una pequeña hoguera de papeles arder en su balcón, como un verdadero auto-*Auto de fe*"[68]. Abad Faciolince recurría a este tópico en *Angosta*, en nota a pie de página, con el episodio del escrutinio en la biblioteca de Afamador; ahora el narrador apela igualmente a una presunta falta de interés de lo transcrito, exonerando así al lector de la lectura: "No sé si valga la pena que les copie algo de sus papeles borrachos. Voy a hacerlo, por una sola vez, con la venia de ustedes, pero tampoco los voy a culpar si se lo saltan"[69]. Curiosamente, el lector se habrá saltado con total seguridad, no el texto de cuya lectura se le ha eximido, sino un fragmento anterior, situado unas líneas más arriba, consistente en la repetición de la oración *no seas enfático*, que se prodiga a lo largo de media página. Una simple ojeada nos permite constatar que no hay ninguna variación en las cincuenta y una oraciones, por lo que no hay necesidad de leerlas una por una; el lector recibe, pues, la absolución por esa pequeña *falta* después de haberla cometido, para, a continuación, leer el texto que el narrador lo autoriza a no leer. Y se queda con la sensación de que alguien pretende jugar con él. Más adelante, antes de reproducir esa docena de páginas tachadas, de las que se presupone deben de ser el colmo de la mala literatura o literatura-basura, el narrador insta nuevamente a los lectores a pasar por encima de ellas *sin el menor remordimiento*[70]. Pero, ¿qué lector que lo sea dejaría de leer esas letras anuladas por el autor sin que realmente hayan sido suprimidas? El tachado constituye, por lo tanto, una incitación a la

[68] Abad Faciolince, *Basura*, óp. cit., p. 41.

[69] Ib., p. 43.

[70] La posibilidad de dejar de leer un fragmento o capítulo de un libro, de pasar de puntillas por él o, de modo más brusco, saltarlo sin más, va siempre vinculado en Héctor Abad Faciolince al sentimiento de culpa; de ahí el empeño de los distintos narradores en absolver a los *lectores pecaminosos* y en arrojar tierra sobre dichos textos, cuya presencia en el libro en cuestión responde siempre a un antojo malsano: "Insisto, entonces, en que estas hojas decadentes y tachadas se las pueden saltar sin el menor remordimiento, y vuelvo a aclarar que están aquí, contra todas las opiniones autorizadas (empezando por la de su mismo autor), sólo por mi tozudez, mi terquedad o mi capricho", ib., p. 134.

lectura, un tanto fisgona e ilícita, pero posible y necesaria desde el momento en que nadie destrozó esas líneas ni pulsó la tecla del *supr*. Por eso la lectura de la rocambolesca historia de la virgen manca se interrumpe cuando el narrador para de transcribir porque Davanzati había dejado de escribir, pero no por dejadez del lector. Ahí la ironía del narrador cobra relieve, primero por ser capaz de aventurar un final a la historia truncada, un final en el que la historia termine imponiéndose sobre la ficción; y segundo, por la nueva alusión al saltarín lector: "De todos modos, como la mayoría de ustedes (y habrán hecho bien) se deben haber saltado las anteriores páginas tachadas, es mejor que pasemos de inmediato a otro asunto"[71].

Tampoco falta una de esas advertencias al lector en *Asuntos de un hidalgo disoluto*, novela en la que, de la misma forma, proliferan los tira y afloja con los lectores. Ahora se invita al pudoroso lector a que haga caso omiso del capítulo que se dispone a leer, presuntamente pornográfico, llegando incluso al límite de la apología del biblioclasmo parcial: "En caso de que te lo descubran [el libro], di que lo tienes para leña. [...] Si [el lector] no quiere ver escrito lo que hace y menos lo que sueña, salte de capítulo o arránquele las páginas. Si es persona morigerada y de rígida moral sexual, siga también las instrucciones anteriores. Quedan advertidos. El que me acuse de pornografía, querrá decir que quiso leer lo que sigue, ergo lo pornográfico, después de habérsele dicho que no lo hiciera. Nada de hipocresías: el que quiera leer lo hace por su cuenta y riesgo. El que no, salte al capítulo sucesivo, que esta historia de lechos poco le añade o le quita a mi morigerada vida de casto"[72].

A propósito de la ya comentada *Rebus*, el lector de *Basura* vuelve a plantearse algunas cuestiones, como por ejemplo, qué hace un escritor escribiendo una novela si cada noche, sistemáticamente, tira lo que escribe; en el caso de los fragmentos (aquellas "iluminaciones fantasmagóricas que acometían alguna madrugada o alguna noche a Davanzati"[73]) resultaba más comprensible el proceso, pero ahora, con la novela, nos asaltan las dudas. El narrador

[71] Ib., p. 145.

[72] Abad Faciolince, *Asuntos de un hidalgo disoluto*, óp. cit., pp. 84-85.

[73] Abad Faciolince, *Basura*, óp. cit., p. 48.

se encargará de proporcionarnos, dispersas, algunas informaciones al respecto: "No es exacto decir que esta novela yo la encontré por capítulos o por entregas día a día. Era posible hallar una página hoy, otra mañana, otra a la semana siguiente (y mientras tanto el hombre se metía en otra cosa, traducciones, minicuentos, poemas, reflexiones), al otro día muchas hojas de lo mismo, en fin. Pero era posible, fue posible y hasta fácil para mí reconstruir el hilo de la historia, reconocer los episodios que pertenecían y se iban añadiendo poco a poco a la novela"[74]. O se pregunta por la posibilidad de que se le escape algo de lo que Davanzati va tirando: "Temo, eso sí, que a este rompecabezas le falten algunas piezas; yo era cuidadoso cuando apartaba las bolsas del basurero, cuando hundía mis brazos hasta el fondo, pero no puedo asegurar que algunas hojas no se me hayan escapado, ni tampoco puedo saber con certeza si a veces Davanzati no destruía por completo trozos de su escritura"[75]. De cualquier modo, el narrador, en cuanto instancia que ordena, selecciona e incluso modifica lo encontrado[76], se convierte en coautor del texto y trata de convencernos, a pesar de la evidencia de que nadie escribe una novela para irla tirando poco a poco a la basura, de que en este caso es así: "No puedo estar seguro de que Davanzati no estuviera simplemente pasando en limpio papeles más viejos, y lo que llegaba a mis manos desde la basura fuera simplemente el borrador. En todo caso no eran papeles amarillentos, no eran borradores viejos sacados de un cajón a ver qué se hace. Todo venía en el papel bond blanco y nuevo que yo le había visto cargar entre el pecho y el brazo. Podría haber otra copia en limpio, digamos a máquina, no puedo asegurar que no, pero tengo casi la certeza de que estos eran los originales y hasta las únicas

[74] Ib., p. 57.

[75] Ib., p. 57.

[76] Algunas veces la figura del narrador llama la atención sobre ese hecho, y lo explicita, advirtiéndonos de que resume, corta o se salta fragmentos que no le interesan. En una ocasión, incluso, introduce en la ficción al editor del libro que leemos, como también lo hiciera en *Angosta*, al que acusa de coacción, por motivos comerciales, a la hora de elegir ciertos textos: "Yo tenía intenciones de transcribir este ensayo, pero el editor de este libro me ha dicho que no lo haga porque el trozo es extenso, los lectores se aburren, se distraen de la trama principal y el libro no se vende", ib., p. 74.

copias. Por increíble que suene, a mí me parece que Davanzati escribía una novela descuidada y para nadie, una novela para la basura"[77].

En ese afán desmedido por destruir, cual Penélope, lo escrito, destaca el personaje del relato "Narciso in Paradiso (et in Inferno ego)", que detesta hasta tal punto lo que escribe que anhela que el texto pudiera ir diluyéndose a medida que iba siendo escrito: "Le avergonzaba que alguien llegara siquiera a ver (mucho menos a oler o a leer) sus desperdicios. Pero como no podía dejar de cagar sus palabras, soñaba con inventar un bolígrafo cuya tinta se fuera borrando a medida que escribía, pocos segundos después, una vez pasada la página. Una escritura escrita no con tinta indeleble, sino todo lo contrario, con una tinta tan deleble que se desleía al mismo tiempo que se delineaba"[78]. La utópica pretensión por anular el adagio latino –*verba volant, scripta manent*– se materializa cuando Davanzati comienza a escribir sin tinta[79], pasando el bolígrafo o la pluma sobre el papel, que recibe la huella de la presión del instrumento de escritura, pero quedando la página inmaculada, de tal modo que el texto no llega a surgir siquiera, más que en la mente y en la mano del autor, que consigue de esta manera que, como las palabras, *scripta volant*.

[77] Ib., pp. 64-65.

[78] Ib., p. 121.

[79] Aunque con un enfoque y una preocupación distintos, cf. el apartado de Roger Chartier "Écrire sans encre ni papier", en *Inscrire et effacer*, óp. cit., pp. 35-38.

CONCLUSIONES

Nos recuerda Sergio Pitol en *El arte de la fuga* que *jamás la literatura se ha sentido a gusto en medio de estrecheces dogmáticas*. No tiene este ensayo por vocación establecer dogmas ni que proliferen las puertas del campo. A pesar de la fragosidad de las clasificaciones, de la aspereza de la crítica académica, esperamos que el lector haya podido encontrar alguna idea cálida en las páginas precedentes o, que al menos, el texto haya propiciado alguna iluminación.

El caudal de términos acuñado para referirse al hecho metaliterario es de tal magnitud que corremos el riesgo de perdernos en la maraña terminológica. A pesar de la variedad de matices que cada nueva expresión puede establecer e introducir, la definición ofrecida por Patricia Waugh, en la estela de la de Robert Alter (*Partial Magic: The Novel as a Self-Conscious Genre*, 1975), ha sido considerada como una de las más completas y abarcadoras, al entender por metaficción (esto es, por metanovela, que es el término más apropiado en español o, en su caso, el de metaliteratura) *toda escritura ficcional que autoconsciente y sistemáticamente llama la atención sobre su condición de artefacto para plantear interrogantes sobre la relación entre ficción y realidad*. Según Waugh, la metanovela proporciona, a la vez, *una crítica de sus propios métodos de construcción*, mientras que explora *la posible ficcionalidad del mundo fuera del texto literario de ficción*. En tanto que la metanovela propicia que queden al descubierto las estructuras narrativas, el efecto de ilusoriedad característico de la ficción tradicional queda superado, de ahí la proyección hacia el lector, que toma necesariamente conciencia del carácter artificioso de la misma, a la vez que, gracias a la develación, adquiere un más profundo conocimiento de las técnicas y estrategias del novelista. De hecho, la superposición y mezcla de la teoría literaria con la labor es-

trictamente creativa constituye también uno de los pilares del acontecer metaficticvo. Así, la autoconsciencia del texto, ostentosa en la metanovela por definición, se extiende de algún modo hacia el lector, que, por otra parte, es sistemáticamente invitado a la descreencia, quedando así anulada la suspensión de la incredulidad que propiciaba el pacto ficcional. Como subraya Linda Hutcheon, la metanovela (*narcissistic narrative*) retrata el proceso de construcción de la obra, ficcionaliza el hacerse de la novela, en lo que constituye una *mímesis del proceso*, frente a otro tipo de textos preocupados por ofrecer una *mímesis del resultado*.

La autorreflexividad o autorreferencialidad, que puede acontecer de diversas maneras y que suele implicar un cierto autismo novelesco, por cuanto el texto se repliega sobre sí, encuentra un cauce idóneo en la representación en abismo o *mise en abyme*. Siguiendo la definición de Lucien Dällenbach (*Le récit speculaire*, 1977), sería *mise en abyme todo enclave que guarde relación de similitud con la obra que lo contiene*. Esta concepción, bastante amplia, de la *mise en abyme* queda reducida o delimitada por la misma autora cuando establece como tal *todo espejo interno en que se refleja el conjunto del relato por reduplicación simple, repetida o especiosa*. En cualquier caso, como en el mito de Narciso, la contemplación especular del texto, siendo un ejercicio de autorreferencialidad, comporta también una toma de consciencia de sí, de autoconsciencia.

El lector termina, gracias a distintas estrategias metaficcionales, descreyendo del establecimiento tajante de fronteras entre los niveles real y ficticio. En este punto desempeña un papel crucial la que constituye una de las figuras retóricas más transgresoras, la tradicional metalepsis del autor (el autor que se introduce en su ficción, el autor que finge provocar los efectos que canta), que se ha desarrollado en el xx hasta alcanzar lo que Gérard Genette ha denominado *antimetalepsis*, que supone la irrupción de la ficción en lo que se ofrece como vida real (es decir, la representación de dicho inmiscuirse de lo ficticio en lo real). Como consecuencia de esa capacidad de la metalepsis para franquear los límites demarcatorios de los niveles de ficción, queda abierta la posibilidad –insinuada al menos– de que

el que separa realidad y ficción sea igualmente permeable. Figuras como las de la cinta de Moëbius o la botella de Klein, con una sola cara y un único borde, que representan sendos espacios homogéneos, únicos y no orientables, servirán para simbolizar la vialidad del franqueamiento metaléptico. La existencia de una pluralidad de niveles ficcionales, siguiendo una estructura de cajas chinas, ofrece el contexto óptimo para que pueda producirse la metalepsis, aunque la metaliterariedad del recurso está condicionada, bien por la ostentación de la multiplicidad de niveles, bien por una efectiva transgresión metaléptica. Ciertos usos de la digresión pueden también revestir carácter metaliterario –como acontece en *Tristram Shandy*–, al romper el hilo narrativo y focalizar la condición de artefacto verbal del texto novelesco en que se inserten.

Aunque es a partir de los años sesenta cuando se intensifica este modo de proceder en la literatura hispanoamericana, hemos constatado que, antes incluso que a las de Borges o Cortázar, es imprescindible atender a la figura de Macedonio Fernández (1874-1952), a quien situamos a la cabeza de esta genealogía de la práctica metanovelesca en Hispanoamérica. Heredero él de muchos de los recursos empleados por el irlandés Laurence Sterne en su *Tristram Shandy* (1759-1767), ejecuta con maestría todos los procedimientos metaliterarios, alcanzando estos su máxima expresión en el *Museo de la novela de la Eterna*, publicado, póstumamente, en 1967. Su apuesta por una *Belarte conciencial* constituye un magnífico paradigma de eso que la crítica denominará literatura autoconsciente, donde se insta al lector a la descreencia, al ser obligado a reparar en la ilusoriedad y artificio del arte, provocándole la *conmoción conciencial*, que habrá de ser total, según Macedonio. Del ámbito artístico quedan relegados elementos como el asunto, la trama, la pintura de caracteres, el afán de verosimilitud...; cualquier atisbo, en definitiva, de realismo. Su vehemente recurrencia al fragmento, a la subversión y anulación de fronteras genéricas, así como a la digresión narrativa, invitan al distanciamiento del lector, en ese continuo mostrar las costuras del arte macedoniano. La inclusión de una ficción de lector en su obra, figura que

termina aproximándose bastante a su noción de personaje Novelístico o personaje autónomo, ha sido vista como uno de los pilares de su estética, a lo que hay que unir la recreación en los aspectos materiales de la escritura y la autorreferencialidad extremas. Todas ellas han sido consideradas técnicas básicamente anti-narrativas, tendentes a desestabilizar a un hipotético receptor tradicional que aceptase el pacto ficcional y la consiguiente suspensión de la descreencia.

La práctica metaliteraria de Salvador Elizondo (1932-2006), encuadrable en la denominada *novela de la escritura*, ha sido la primera estación en nuestro análisis. La autorreflexividad metanovelesca se concreta en *Farabeuf o la crónica de un instante* (1965) en una analogía calificada de autística, al no remitir los miembros del sistema de correspondencias que la integran más allá de la obra literaria misma. Hemos visto que la peculiar utilización de la técnica de los vasos comunicantes contribuye a esa autorreferencialidad extrema de la obra, al igual que la proliferación de imágenes especulares; estas promueven la fusión y confusión de objetos y personajes. Entre dichos equívocos, destaca el de la ficcionalidad de los *individuos* que deambulan por la novela, que continuamente inquieren acerca de su efectiva existencia. La percepción del caos, por parte del lector, pero también de los personajes, deriva de la anomia imperante en un universo narrativo en el que el principio de causalidad se ve sistemáticamente subvertido, siendo aniquilada la posibilidad de una lógica de cuño racionalista, en provecho de lo irracional. En esa línea, el problema de las trayectorias y direcciones de personajes y objetos supone un resquicio para lo irreal, al no poder ser explicados esos movimientos según las leyes físicas que rigen el mundo ordinario; de ahí el replanteamiento ontológico de los personajes y la sospecha de no ser más que reflejos especulares, de habitar un reflejo. Sus dudas por no ser lo que creen ser, la posibilidad de ser acaso irreales, se corresponden con la incertidumbre de los hechos narrados, precedidos con frecuencia de adverbios –*tal vez*, *quizá*, *acaso*– que insinúan su condición enteléquica. Hemos comprobado, además, cómo en *Farabeuf* la disolución de lo narrativo y

la potenciación de un sistema de correspondencias en el que todo remite a todo incide de manera determinante en la recepción de la obra, puesto que más que la intelección del lector se precisa de la intuición para asimilar la dispersión de objetos, imágenes e ideas, lo cual estaría en consonancia con la ruptura propuesta en la novela con respecto a la causalidad tradicional y la instauración, en ciertos momentos, de un ilogicismo extremo. Por eso, concluimos, el papel del lector es casi el de componedor de la obra, a partir de la fragmentación de la misma.

En *El hipogeo secreto* (1968) lo anterior se intensifica, a la vez que se añade el ejercicio crítico al puramente creativo. Aquí tampoco existe una proyección hacia el exterior, sino que la obra tiende centrípetamente hacia el interior de sí, y se sigue fomentando la factibilidad de que lo tenido por real no pase de ser falaz. Elizondo recurre a técnicas como las de la novela en la novela o la representación en abismo, a la vez que se produce la transgresión metaléptica de los límites entre niveles narrativos gracias, en parte, a la incorporación temática y discursiva de la banda de Möbius. El alto grado de autoconsciencia de los personajes, conocedores de su condición de entidades ficticias, los lleva a rebelarse para trascender el nivel que les ha sido asignado, ostentando eso que hemos llamado la propensión metaléptica de los personajes.

En lo que respecta a las obras estudiadas de Severo Sarduy (1937-1993), hemos constatado que reside en todas ellas una profunda voluntad por reivindicar la autonomía de la palabra, en un cuestionamiento absoluto de la representatividad del lenguaje. El predominio de una metaliterariedad enunciativa o discursiva, en claro detrimento de la diegética o autodiegética, ha propiciado un acercamiento a la obra sarduyana basado prioritariamente en el examen de la enunciación, si bien la diegética no está ausente del todo, gracias al concepto de simulación, con todas sus variantes, y a las posibilidades que esta introduce en lo que respecta a las nociones de existencia/inexistencia, verdad/fingimiento, realidad/ficcionalidad, auténticos sustitutos de la estratificación de niveles narrativos propia de la metaficción narrativa. A la subversión de la lógica na-

rrativa se une la disolución del personaje tradicional y su sustitución por otro de carácter proteico y base lingüística, cuyo artificio es continuamente reivindicado. La escritura corporal le sirve para vehicular la amalgama vital-literaria de los textos metafictivos: en su más pura materialidad, la escritura deviene carne, a la vez que el cuerpo, tatuado, se resemantiza y se convierte en verbo. La disputa entre la copia y el original se convierte en Sarduy en correlato de la acontecida entre lo ficticio y lo real, quedando siempre demostrada la superioridad de lo artístico o artificioso sobre lo natural o real. Los indicadores de metaliterariedad en sus obras aparecen estrechamente vinculados con su propuesta neobarroca y tienen como base esa espectacularidad del arte Barroco (representación, mascarada, artificialización, simulacro, teatralidad); la teatralidad de su narrativa, en la que tanto autor como narrador y lector se *personajifican*, se muestra deudora de aquellos procedimientos dramáticos tendentes a eliminar el cuarto muro, entre los que puede destacarse la parábasis de la comedia griega, aunque también el diálogo entre personajes y autor bebe de algunos textos de la tradición hispánica, como *La lozana andaluza*, de Francisco Delicado.

La preponderancia en *De donde son los cantantes* (1967) del orden del discurso sobre el de la historia se materializa en la tercera parte, titulada "La Dolores Rondón", donde la narración se adapta y viene determinada por un poema, la décima-epitafio de Dolores Rondón; esta se convierte en vereda para los personajes, marcando el itinerario y desarrollo del episodio. Será entonces el designio versal y lingüístico el que rija el devenir de las acciones. Como este, otros juegos escriturales adquieren preponderancia, de ahí que hayamos hablado del *predominio escritural*, que se manifiesta mediante diversas fórmulas en los textos sarduyanos. La develación del modo de proceder realista –de las estrategias de que la novela tradicional de base realista se ha valido–, la ostentación de un alto grado de autoconsciencia por parte de los textos y los personajes –entre los cuales hay que incluir a las ficciones de autor y lector– y los intentos continuos por dejar al descubierto el artificio del arte son algunas de

las constantes en *De donde son los cantantes*, *Cobra* (1972), *Maytreya* (1978) y *Colibrí* (1984).

Las obras *El obsceno pájaro de la noche* (1970) y *Casa de campo* (1978), del chileno José Donoso (1924-1996), nos han permitido una aproximación al universo donosiano partiendo de la consideración problemática de lo real. La representación del repliegue o autismo metanovelesco en *El obsceno pájaro de la noche* se efectúa mediante el motivo del imbunche, que deviene metáfora de la cerrazón y autorreferencialidad de la obra artística. La fragmentación de lo unitario y el caos rizomático que vertebra la novela encuentran su cabal expresión en una pluralidad de repeticiones –desplazamientos y suplantaciones– que se concretan en diversas *mises en abyme* (muchas de ellas de *espejo trizado*), mostradoras de una disgregación que actúa como fuerza centrífuga, intentando contrarrestar aquella generalizada vocación centrípeta; detrás de la maraña textual, que actúa como una máscara o disfraz más, se oculta el proceso de creación de la propia novela. La alteridad realidad/ficción se despliega en una multiplicidad de simulaciones, suplantaciones e imposturas, así como en la indeterminación entre el sueño y la vigilia, el delirio y la cordura, el adentro y el afuera o en la equiparación de la versión o el rumor con originales y verdades.

Al lado de esa lectura que ha hecho la crítica de *Casa de campo*, basada en el carácter alegórico de la novela con respecto a la situación política del Chile de los setenta, hemos propuesto otra en la que la subversión y ridiculización del poder no remite solo a la realidad socio-política, sino, sobre todo, al tradicional poder del narrador omnisciente y a cómo queda este profundamente desestabilizado. En *Casa de campo*, el juego develador a manos de un *narrautor*, conscientemente alejado de la omnisciencia, promueve una nueva instigación al lector, que deja al descubierto las técnicas de aquel, en clara apuesta por una inverosimilitud artística que destruya cualquier tipo de ilusión de veracidad, reivindicando así el carácter artificial de la obra literaria. Dicha acción develadora supone, en el plano narrativo, el reverso de la proliferación de velos, máscaras y disfraces que ocultan la realidad de los personajes. Estos, junto con

el *trompe-l'oeil* o el fingimiento constante del juego La Marquesa Salió a Las Cinco, constituyen sendas encarnaciones del artificio y la simulación (ficciones, en definitiva) que dificultan el certero discernimiento entre lo real y lo ficticio. Se ha visto que la actitud del *narrautor*, sin embargo, no es unívoca y que, no bien ha apelado a la consciencia lectora para evitar atisbos de alucinación, cuando invita nuevamente a la suspensión de la descreencia, admitiendo la probable existencia de un referente externo que anclase el discurso en una realidad efectivamente acontecida, sin que sea éste fruto exclusivo de su imaginación. Entre las estrategias orientadas en *Casa de campo* a propiciar la desarticulación de la ilusión narrativa destaca la de la focalización de la textualidad, que se hace explícita y que revela la existencia de una coherencia interna, privilegiada por encima de cualquier otra causalidad externa que pudiera gobernar el devenir de la acción. La mímesis del proceso se pone de manifiesto entonces, pues se muestra el modo en que la obra se ha ido componiendo, aunque esto no sea más que otra ficcionalización con pretensiones, ahora sí, de convencer de su veracidad.

Lo que ha sido denominado como *antirrealismo ostentoso* de la obra parte de la utilización y presencia en la misma de muchas de aquellas cuestiones estrechamente relacionadas con el denostado realismo literario: omnisciencia, verosimilitud, descripción y construcción de personajes individualizados... Estas encuentran tratamiento en la novela, tanto en la práctica narrativa como en los reductos destinados a la teorización literaria, siendo una y otra vez subvertidas o socavadas. En *Casa de campo* se reúnen, por lo tanto, las diversas preocupaciones metaficcionales que giran en torno a la indagación central del establecimiento de límites entre el mundo del arte y el real. Si el mensaje visible, el que se hace explícito, es que hay que evitar la confusión de uno y otro niveles, como indicio máximo de libertad, la conclusión a que se puede llegar es otra, ya que los límites no siempre son trazados con total precisión, albergan fisuras o, en última instancia, la demarcación del territorio admite la intervención del interesado. La confusión podría albergar un carácter contestatario, sobre todo

al ser impuesta por el poder como anestesia contra la subversión; pero, entendida en su justo término, anuncia la capacidad del individuo para ampliar todo tipo de restricciones, bien de lo real, bien de lo ficticio.

En el capítulo dedicado al argentino Ricardo Piglia (1940), hemos analizado la metaliterariedad de *Respiración artificial* (1980) y *La ciudad ausente* (1992). Aceptando la especificidad de su práctica metaliteraria, en la que lo no explícito o lo ausente llegan a alcanzar mayor relevancia que lo obvio, hemos realizado, para *Respiración artificial*, un estudio del procedimiento del desplazamiento u ocultación, lo que nos ha llevado, literalmente, *más allá* del texto mismo. La huella de Macedonio Fernández en Ricardo Piglia, que lo ha reivindicado constantemente, queda materializada en su inclusión como personaje y motivo en *La ciudad ausente*, obra en la que la proliferación de relatos, la reflexión sobre el lenguaje, la autorreferencialidad y la virtualidad instauradora de una alternativa a lo metafictivo nos han dado el juego necesario para su análisis.

La aproximación crítica a la obra novelística de Ricardo Piglia ha sido realizada, por lo general, desde la perspectiva de la problemática relación entre la historia y la ficción. Se ha visto que esta circunstancia es especialmente cierta a propósito de su primera novela, *Respiración artificial*, con la que el autor argentino indagaba las posibilidades del lenguaje para referir la realidad, a la vez que sondeaba las tergiversaciones que todo discurso, también el histórico, puede llevar a cabo en relación con los hechos acontecidos. Pero a esa tensión entre lo histórico o político y lo literario, de la que, verdaderamente, no se puede prescindir para entender la obra de Piglia, se superponen otras preocupaciones de índole metaliteraria. Procedimientos como los de la ocultación o el desplazamiento operan, no solo en lo referente a la historia argentina, sino también en la estructura misma de la novela, cuya construcción como obra autogeneradora –aquello que la crítica angloamericana denomina *self-begetting novel*– se ofrece parcialmente enmascarada, gracias a técnicas de estirpe borgeana, tales como la del anacronismo deliberado o la de las atribuciones erróneas. A partir de diversos desplazamientos y falsas

autorías –entre las que destaca la del cuadro *Si yo mismo fuera el invierno sombrío*, que da título a la primera parte de la obra–, de intertextos como el de las *Cartas a Théo*, de Vincent Van Gogh, o de algunos indicios metalépticos –de irrupción de la instancia narradora en la diégesis–, hemos concluido que, pese a la apariencia polifónica, la novela se ofrece como producción de Emilio Renzi, al que en la ficción se apuntaría como responsable y autor de las páginas que conforman *Respiración artificial*. La mistificación, correlato textual del *todo es apócrifo* enunciado por el personaje de Maggi, constituiría uno de los pilares de la novela, estrechamente vinculado, en el nivel conceptual, con la tergiversación de los acontecimientos a manos del discurso oficial; en el estructural o formal, nos ha permitido entrever la existencia de una mano demiúrgica que guía los designios del discurso y que interpola tales lapsus, lo cual ha sido considerado como un indicador que posibilitaría esa atribución a Renzi de la autoría e invención de lo que se ofrece como descripción o transcripción de sucesos efectivamente acontecidos.

Las constantes ocultaciones y enmascaramientos de las palabras invitan al lector a buscar la cifra que permita esclarecer el desconcierto suscitado por los textos que integran *Respiración artificial*. La recurrencia al carácter diferido del discurso –los abundantes desdoblamientos escriturales que vienen de la mano del discurso indirecto, en especial en la primera parte, aunque también en la segunda– introduce la reflexión acerca de la efectiva especularidad del mismo. La condición artificiosa de la palabra y, por extensión, del discurso, literario o no, es reivindicada en la obra de muy diversos modos y termina siendo, una vez más, un repensar la existencia de los probables vínculos entre lo real y lo ficticio. A la pregunta de cómo narrar el presente, se ofrece una respuesta velada: más que un problema de sinceridad, se trataría de una cuestión de estrategia, de ahí que sea factible hacerlo de manera oblicua, mediante el archivo (apócrifo) y la proliferación de historias ya contadas; desde la literatura y no necesariamente desde la historia.

En *La ciudad ausente* Ricardo Piglia incorpora algunas de las propuestas literarias y lingüísticas más significati-

vas del pensamiento occidental en el siglo xx, entre las que descuella la joyceana, con la que se establece un interesante diálogo. Hemos analizado cómo la práctica del desplazamiento, al igual que en *Respiración artificial*, cobra importancia, al ser esa técnica traslativa esencial para perpetrar la suplantación de la vida a manos de la ficción. El concepto de *metaficción virtual* nos ha servido parcialmente para explicar la producción de historias por parte de la máquina macedoniana, siendo lo virtual en *La ciudad ausente* bastante sui géneris; en el fondo no es más que un procedimiento intratextual, de apariencia cibernética, generador de nuevos niveles diegéticos. La proyección de mundos virtuales, coexistentes con la realidad textual de los personajes de forma paralela, como auténticos *mundos posibles*, así como las vías abiertas a la transgresión metaléptica, confieren a la novela su condición metaficcional. Pero incluso trascendiendo esa posible virtualidad engendrada por la máquina, la presencia de Macedonio como personaje y la tematización de algunas de sus creencias en cuanto a lo real sirven a Piglia para focalizar el problema del libre movimiento entre niveles de realidad o irrealidad, el de la entidad real de lo virtual o la efectiva consistencia de lo posible aunque inexistente. La máquina representa una hiperbolizada figura de narrador, con la competencia idónea para proporcionar relatos de manera infinita, siguiendo el modelo de la literatura oral, donde, a partir de un número concreto de motivos, se puede elaborar una cantidad prácticamente ilimitada de historias. La máquina se convierte, además, en *mise en abyme* con respecto al texto metaliterario, cuando esta llega a adquirir la facultad para referirse a sí misma, para autorrepresentarse, propiciando las consiguientes suspicacias entre los gestores del Museo. Hemos considerado esta actitud metáfora perfecta de la inquietud que genera el texto metaliterario, aunque también, en la vertiente política que las obras de Piglia nunca dejan de tener, del quebranto para el poder de toda instancia autoconsciente, capaz de pensarse a sí misma.

El análisis de la novelística de Héctor Abad Faciolince (1958) ha puesto el punto final a nuestro estudio. Si bien en toda su obra abunda el despliegue de estrategias

metaficcionales, con un punto de partida notablemente cervantino, hemos comprobado que es en *Basura* (2000) donde el jugueteo con la página, la escritura y la literatura se exacerba, hasta el punto extremo de resultar parodia de lo metanovelesco. Ya *Asuntos de un hidalgo disoluto* (1994) o *Fragmentos de amor furtivo* (1998), como después *Angosta* (2004), exploran esas cuestiones, a la zaga de Italo Calvino, si bien el referente previo obligado para la mayoría de las licencias relacionadas con la materialidad de la escritura y la obra misma o con la digresión es, sin lugar a dudas, el *Tristram Shandy* de Sterne.

Basura se presenta como la selección y organización de la escritura del personaje de Bernardo Davanzati a manos de su vecino, que recoge cuanto escrito arroja aquel a la basura. La novela parece ser, pues, el resultado de su clasificación, así como los escolios del susodicho vecino a lo escrito por Davanzati, lo que lo convierte en una especie de *segundo autor*, narrador de la obra que leemos. Dicha organización del material narrativo, en la que la fragmentación y la falta de desenlaces son absolutas, lleva implícita la anulación de la trama y, tal y como planteaba Macedonio, la devaluación del asunto. La situación ficcional es la propicia para la elaboración de una teoría literaria, que aparece tanto de forma explícita, a través de las glosas y comentarios del narrador, como de manera tácita, con la puesta en escena de algunos de esos conflictos que han estado siempre vinculados a la creación literaria. Son abordadas cuestiones como las de la traducción, la relación entre la vida del escritor y su producción (y, a partir de ahí, la cuestionable crítica biografista) o entre la literatura y la vida, el espinoso problema de las influencias y magisterios, la tentación del silencio hacia la que tantos escritores se han sentido atraídos, etc. La parodia y la sátira –a propósito esta del panorama narrativo colombiano contemporáneo– hallan también cabida en la novela, en esta (sub)versión escatológica del tópico del manuscrito encontrado. Hemos examinado cómo la parodia se proyecta incluso sobre los procedimientos habituales en las obras metaliterarias: proliferación excesiva de narraciones dentro de narraciones, metalepsis extremas, representaciones en abismo o juegos especulares.

Pese a esa denominación genérica de *metanovelas*, hemos tenido ocasión de comprobar la dificultad de agrupar todas las obras sometidas a examen en un mismo compartimento, al considerar la especificidad de cada uno de los autores y textos en cuestión; no se trata ya de que predomine en unos u otros lo autoconsciente sobre lo autorreflexivo, o viceversa, sino de que también podría ser cuestionada la noción misma de metanovela, entendida como "objeto escrito" –en el caso de Sarduy es patente–, en beneficio de aquella otra de *práctica metanarrativa* (metaficcional o metafictiva), que implique un "modo de escritura". Y sin embargo, pese a las singularidades, hemos creído que resulta no solo factible, sino incluso aconsejable, el trazado de una genealogía que dé cuenta de los vínculos, al existir constantes metafictivas en todos ellos propiciatorias del parentesco. Un linaje, se podría apostillar, en el que tal vez el modelo arboriforme haya de ser sustituido por aquel otro del rizoma (*cualquier punto del rizoma puede ser conectado con cualquier otro, y debe serlo*), donde los hermanamientos no siempre son por consaguinidad, sino que vienen favorecidos, las más, por afinidades varias y por coincidentes modos de concebir el hecho literario. La escritura de cada uno de ellos se aparta a su antojo de la ortodoxia de la canónica vereda metafictiva y torna a ella por las mismas; de ahí que hayamos de reconocer que, como para la materialización de la *novela perfecta* macedoniana, *deslizamientos y suspensiones ayudaron aquí*. Suscitadores de conmoción o de escepticismo, de desconcierto o aprensión –y en ocasiones, todo a la vez, exacerbando así la consciencia lectora–, los autores que nos han ocupado, cuya escritura se ha fundido con la nuestra, acallando la albura, pugnan con insistencia por instaurar un dominio regentado por la palabra, donde el espacio textual sea el espacio por el que transitemos, lectores, y en cuyos desniveles y paradojas nos precipitemos. Y nos invitan a recobrarnos del paseo libresco o a descalabrarnos de nuevo al tropezar y caer de bruces a los pies de una letra –descoyuntura *ad pedem litterae*–, desde donde contemplar, acaso, prólogos, párrafos o capítulos mudables en procesión. A repensarnos personajes, a orillas del torrente verbal, en el margen inferior derecho de cualquier página.

BIBLIOGRAFÍA

1. Fuentes primarias

A) Objeto de estudio

Abad Faciolince, Héctor, *Basura*, Madrid, Lengua de Trapo, 2000.

Donoso, José [1970], *El obsceno pájaro de la noche*, Madrid, Alfaguara, 1999.

— *Casa de campo*, Barcelona, Seix Barral, 1978.

Elizondo, Salvador [1965], *Farabeuf o la crónica de un instante*, ed. de Eduardo Becerra, Madrid, Cátedra, 2000.

— *El hipogeo secreto*, México, Joaquín Mortiz, 1968.

Fernández, Macedonio [1967], *Museo de la novela de la eterna*, ed. de Fernando Rodríguez Lafuente, Madrid, Cátedra, 1995.

— *Museo de la novela de la Eterna*, ed. crítica, Ana María Camblong y Adolfo de Obieta (coord.), 2ª ed., Madrid, Fondo de Cultura Económica-allca XX, 1996.

Piglia, Ricardo [1980], *Respiración artificial*, Buenos Aires, Seix Barral, 1994.

— [1992], *La ciudad ausente*, Barcelona, Anagrama, 2003.

Sarduy, Severo, *Obra completa*, ed. crítica a cargo de Gustavo Guerrero y François Wahl (coord.), Madrid, Galaxia Gutemberg / Círculo de Lectores, 1999.

B) Otras fuentes primarias

Abad Faciolince, Héctor Abad [1994], *Asuntos de un hidalgo disoluto*, Santafé de Bogotá, Alfaguara, 2000.

— [1997], *Tratado de culinaria para mujeres tristes*, Buenos Aires, Alfaguara, 1999.

— *Fragmentos de amor furtivo*, Santafé de Bogotá, Alfaguara, 1998.

— *Angosta*, Barcelona, Seix Barral, 2004.

Arreola, Juan José [1971], *Confabulario personal*, Barcelona, Planeta-De Agostini, 1985.

Azorín [1942], *El escritor*, 3ª ed., Buenos Aires, Espasa Calpe, 1952.
Bolaño, Roberto [1998], *Los detectives salvajes*, Barcelona, Anagrama, 2002.
— *2666*, Barcelona, Anagrama, 2004.
Bioy Casares, Adolfo [1940], *La invención de Morel*, ed. de Trinidad Barrera, Madrid, Cátedra, 2005.
Borges, Jorge Luis, *Obra completa*, Barcelona, Emecé, 1989.
Calvino, Italo [1969], *El castillo de los destinos cruzados*, ed. de César Palma, trad. Aurora Bernárdez, Madrid, Siruela, 1999.
— [1979], *Si una noche de invierno un viajero*, trad. Esther Benítez, Madrid, Siruela, 1999.
Cervantes Saavedra, Miguel de [1605, 1615], *Don Quijote de la Mancha*, ed. del Instituto Cervantes, dir. por Francisco Rico, Barcelona, Crítica, 1998.
Cortázar, Julio [1963], *Rayuela*, ed. crítica a cargo de Julio Ortega y Saúl Yurkievich (coord.), Madrid, csic, 1991.
— *Cuentos completos*, Madrid, Alfaguara, 2000.
Delicado, Francisco [1528], *La lozana andaluza*, 3ª ed., ed. de Claude Allaigre, Madrid, Cátedra, 2000.
Diderot, Denis [1796], *Jacques le fataliste et son maître*, ed. de Yvon Belaval, Paris, Gallimard, 1973.
Elizondo, Salvador, *Narda o el verano*, México, Era, 1964.
— *Cuaderno de escritura*, Guanajuato, Universidad de Guanajuato, 1969.
— *El retrato de Zoe y otras mentiras*, México, Joaquín Mortiz, 1969.
— *El grafógrafo*, Barcelona, Seix Barral, 1972.
— *Neocosmos. Antología de escritos*, ed. de Gabriel Bernal Granados, México, Editorial Aldus, 1999.
Fernández, Macedonio, *Teorías*, Buenos Aires, Corregidor, 1974.
— *Adriana Buenos Aires*, Buenos Aires, Corregidor, 1974.
— *Epistolario*, Buenos Aires, Corregidor, 1976.
— *No toda es vigilia la de los ojos abiertos. Otros escritos metafísicos*, Buenos Aires, Corregidor, 1990.
— [1944], *Papeles de Recienvenido* y *Continuación de la nada*, Buenos Aires, Corregidor, 2004.
Fuentes, Carlos [1967], *Cambio de piel*, México D. F., Joaquín Mortiz, 1968.
Gamboa, Santiago, *Páginas de vuelta*, Bogotá, Norma, 1995.
Gombrowicz, Witold [1937], *Ferdydurke*, Barcelona, Seix Barral, 2003.
Gómez de la Serna, Ramón [1925], *El novelista*, Madrid, Espasa Calpe, 2004.

HUIDOBRO, Vicente, *Poesía y poética (1911-1948)*, ed. de René de Costa, Madrid, Alianza, 1996.
PACHECO, José Emilio [1967], *Morirás lejos*, Barcelona, Montesinos, 1980.
PAZ SOLDÁN, Edmundo [2000], *Sueños digitales*, Madrid, Alfaguara, 2001.
— *El delirio de Turing*, Madrid, Alfaguara, 2004.
PIGLIA, Ricardo, *Nombre falso*, Buenos Aires, Siglo Veintiuno, 1975.
— [1988], *Prisión perpetua*, Madrid, Ediciones Lengua de Trapo, 2000.
— [1997], *Plata quemada*, Barcelona, Anagrama, 2000.
— [1999], *Formas breves*, Barcelona, Anagrama, 2000.
— *El último lector*, Barcelona, Anagrama, 2005.
PIRANDELLO, Luigi [1921, 1923, 1928-1929], *Seis personajes en busca de autor. Cada cual a su manera. Esta noche se improvisa*, ed. de Romano Luperini, trad. Miguel Ángel Cuevas, Madrid, Cátedra, 1995.
STERNE, Laurence [1759-1767], *Vida y opiniones del caballero Tristram Shandy*, ed. de Fernando Toda, trad. José Antonio López de Letona, Madrid, Cátedra, 2000.
— *La vida y las opiniones del caballero Tristram Shandy; Los sermones de Mr. Yorick*, trad. Javier Marías, Madrid, Alfaguara, 1978.
VARGAS LLOSA, Mario [1977], *La tía Julia y el escribidor*, Madrid, Suma de Letras, 2001.
— *Travesuras de la niña mala*, Madrid, Alfaguara, 2006.
VILA-MATAS, Enrique, *Recuerdos inventados*, Barcelona, Anagrama, 1994.
— *El viaje vertical*, Barcelona, Anagrama, 1999.
— *Bartleby y compañía*, Barcelona, Anagrama, 2000.
— *El mal de Montano*, Barcelona, Anagrama, 2002.
— *París no se acaba nunca*, 2ª ed., Barcelona, Anagrama, 2003.
— *Doctor Pasavento*, Barcelona, Anagrama, 2005.
— *Exploradores del abismo*, Barcelona, Anagrama, 2007.
— *Dietario voluble*, Barcelona, Anagrama, 2008.
VOLPI, Jorge [1999], *En busca de Klingsor*, Barcelona, Seix Barral, 2001.

2. FUENTES SECUNDARIAS

A) Sobre teoría literaria y metaliteraria y prácticas metaficticias

ABEL, Lionel, *Metatheatre. A New View of Dramatic Form*, New York, Hill & Wang, 1963.

Aguiar e Silva, Vítor Manuel de, *Teoría de la literatura*, Madrid, Gredos, 1972.
Alazraki, Jaime, *Versiones. Inversiones. Reversiones. El espejo como modelo estructural del relato en los cuentos de Borges*, Madrid, Gredos, 1977.
— *En busca del unicornio. Los cuentos de Julio Cortázar*, Madrid, Gredos, 1983.
Albaladejo Mayordomo, Tomás, *Teoría de los mundos posibles y macroestructura narrativa*, Alicante, Universidad de Alicante, 1998.
Alegría, Fernando, "Anti-littérature", en Fernández Moreno (coord.), óp. cit., pp. 109-117.
Altarriba, Antonio, "El obrador español", *Quimera*, 244 (2004), pp. 39-41.
Alter, Robert, *Partial Magic: The Novel as a Self-Conscious Genre*, Berkeley, University of California Press, 1975.
Amorós, Andrés, "Perspectiva y novela", en VV. AA., *Historia y estructura de la obra literaria*, Madrid, CSIC, 1971.
— [1973], *Introducción a la novela contemporánea*, Madrid, Cátedra, 1985.
— *Introducción a la literatura*, Madrid, Cátedra, 1979.
Auerbach, Erich [1942], *Mímesis. La representación de la realidad en la literatura occidental*, México, Fondo de Cultura Económica, 1979.
Bajtin, Mijail [1975], *Teoría y estética de la novela*, Madrid, Taurus, 1989.
Bal, Mieke [1977], *Teoría de la narrativa*, Madrid, Cátedra, 1990.
Baquero Goyanes, Mariano [1970], *Estructuras de la novela actual*, Madrid, Castalia, 1989.
Barrenechea, Ana María, "La crisis del contrato mimético en los textos contemporáneos", *Revista Iberoamericana*, 118-119 (1982), pp. 377-381.
Barth, John [1968], "The Literature of Exhaustion", en Federman (ed.), óp. cit., pp. 19-33.
— [1979], "Literatura postmodernista", *Quimera*, 46-47 (1985), pp. 12-21.
Barthes, Roland [1953], *El grado cero de la escritura. Seguido de Nuevos ensayos críticos*, Buenos Aires, Siglo xxi, 1973.
— [1970], *S/Z*, Madrid, Siglo xxi, 1980.
— "L'effet de réel", en Todorov (et ál.), *Littérature et réalité*, óp. cit., pp. 81-90.
— [1984], *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura*, Barcelona, Paidós, 1987.

Blanchot, Maurice [1955], *L'espace littéraire*, Paris, Éditions Gallimard, 1988.
Blesa, Túa, "Deslizamientos por la banda de Möbius", en Pozuelo Yvancos y Gómez (eds.), óp. cit., pp. 89-94.
Bobes Naves, María del Carmen, *La novela*, Madrid, Síntesis, 1993.
Borinsky, Alicia, "Re-escribir y escribir: Arenas, Menard, Borges, Cervantes, Fray Servando", *Revista Iberoamericana*, 92-93 (1975), pp. 605-616.
Booth, Wayne C. [1961], *La retórica de la ficción*, Barcelona, Antoni Bosch, 1978.
Borges, Jorge Luis [1952], "Magias parciales del *Quijote*", en *Otras inquisiciones*, Madrid, Alianza Editorial, 1981.
Bustillo, Carmen, *La aventura metaficcional*, Caracas, Equinoccio, Ediciones de la Universidad Simón Bolívar, 1998.
Calvino, Italo [1980], *Punto y aparte. Ensayos sobre literatura y sociedad*, Barcelona, Bruguera, 1983.
— *The Uses of Literature*, San Diego / New York, Harcourt Brace & Company, 1986.
— [1988], *Seis propuestas para el próximo milenio*, Madrid, Siruela, 1995.
— [1991], *Por qué leer los clásicos*, Barcelona, Tusquets, 1995.
Camarero, Jesús, *Metaliteratura. Estructuras formales literarias*, Barcelona, Anthropos, 2004.
Carrera, Liduvina, *La metaficción virtual*, Caracas, Universidad Católica Andrés Bello, 2001.
Champeau, Geneviève (ed.), *Référence et autoréférence dans le roman espagnol contemporain*, Burdeos, Maison des Pays Ibériques, 1994.
Christensen, Inger, *The Meaning of Metafiction: A Critical Study of Selected Novels by Sterne, Nabokov, Barth and Beckett*, Bergen, Universitetsforlaget, 1981.
Compagnon, Antoine, *La seconde main ou le travail de la citation*, Paris, Seuil, 1979.
Currie, Mark, *Metafiction*, New York, Longman Group, 1995.
Dällenbach, Lucien [1977], *El relato especular*, Madrid, Visor, 1991.
Dobrov, Gregory W., *Figures of Play: Greek Drama and Metafictionals Poetics*, New York, Oxford University Press, 1998.
Doležel, Lubomír, "Mundos de ficción: densidad, vacíos e inferencias", en Pozuelo Yvancos y Gómez (eds.), óp. cit., pp. 13-26.
— [1988], "Mímesis y mundos posibles", en Garrido Domínguez, óp. cit., pp. 79-89.

— *Heterocósmica. Ficción y mundos posibles*, Madrid, Arco/Libros, 1999.
Domínguez, Mignon (ed.), *Historia, ficción y metaficción en la novela latinoamericana contemporánea*, Buenos Aires, Corregidor, 1996.
Dotras, Ana María, *La novela española de metaficción*, Madrid, Júcar, 1994.
Durán, Manuel, "Fiction and Metafiction in Contemporary Spanish Letters", *World Literature Today*, 60, 3 (1986), pp. 398-402.
Eco, Umberto [1962], *Obra abierta*, Barcelona, Seix Barral, 1965.
— [1979], *Lector in fabula. La cooperación interpretativa en el texto narrativo*, Barcelona, Lumen, 1999.
— [1985], *De los espejos y otros ensayos*, Barcelona, Lumen, 2000.
Ezquerro, Milagros, *Fragments sur le texte*, Paris, L'Harmattan, 2002.
— *Leerescribir*, México/Paris, rilma 2/adehl, 2008.
Federman, Raymond (ed.) [1975], *Surfiction. Fiction Now… and Tomorrow*, 2ª ed. ampliada, Chicago, Swallow Press, 1981.
Fletcher, John, y Malcolm Bradbury, "The Introverted Novel", en Malcom Bradbury y James MacFarlane (eds.), *Modernism*, Harmondsworh, Penguin, 1976, pp. 394-415.
Forster, Edward M. [1927], *Aspectos de la novela*, Madrid, Debate, 1985.
Frau, Juan, *Realidad y ficciones del texto literario*, Sevilla, Padilla Libros Editores & Libreros, 2002.
García, Carlos Javier, *Metanovela: Luis Goytisolo, Azorín y Unamuno*, Madrid, Ediciones Júcar, 1994.
Garrido Domínguez, Antonio (comp.), *Teorías de la ficción literaria*, Madrid, Arco/Libros, 1997.
Gass, William H., *Fiction and the Figures of Life*, Nueva York, Alfred A. Knopf, 1970.
Genette, Gérard [1970], "Fronteras del relato", en Barthes (et ál.), *Análisis estructural del relato*, óp. cit., pp. 193-208.
— [1972], *Figuras III*, Barcelona, Lumen, 1989.
— [1982], *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, Madrid, Taurus, 1989.
— [1991], *Ficción y dicción*, Barcelona, Lumen, 1993.
— *Métalepse. De la figure à la fiction*, Paris, Éditions du Seuil, 2004.
Gil Casado, Pablo, *La novela deshumanizada española (1958-1988)*, Barcelona, Anthropos, 1990.
Giraldo, Luz Mery, "Escritura como conciencia y conciencia de escritura", en Giraldo, *Narrativa colombiana: búsqueda de un nuevo canon (1975-1995)*, óp. cit., pp. 97-116.

GROSSVOGEL, David, *Self-Conscious Stage in Modern French Drama*, New York, Gordian Press, 1967.
HARDY, Barbara Nathan, *Shakespeare's Self-Conscious Art*, Lethbridge, University of Lethbridge Press, 1989.
HEREDIA, Margarita (comp.), *Vila-Matas portátil. Un escritor ante la crítica*, Barcelona, Candaya, 2007.
HINDS, Stephen, *The Metamorphosis of Persephone: Ovid and the Self-Conscious Muse*, New York, Cambridge University Press, 1987.
HUTCHEON, Linda [1980], *Narcissistic Narrative: The Metafictional Paradox*, New York- London, Methuen, 1984.
— *A Theory of Parody: The Teachings of Twentieth-Century Art Forms*, London-New York, Methuen, 1985.
— *A Poetics of Postmodernism. History, Theory, Fiction*, London-New York, Routledge, 1988.
ISER, Wolfgang [1976], *El acto de leer. Teoría del efecto estético*, Madrid, Taurus, 1987.
JAUSS, Hans Robert [1977], *Experiencia estética y hermenéutica literaria. Ensayos sobre el campo de la experiencia estética*, Madrid, Taurus, 1986.
JITRIK, Noé, "Realismo y antirrealismo", en *Actual narrativa latinoamericana*, La Habana, Centro de Investigaciones Literarias Casa de las Américas, 1970.
— *Historia e imaginación literaria. Las posibilidades de un género*, Buenos Aires, Biblos, 1995.
JUAN NAVARRO, Santiago, *La metaficción historiográfica en el contexto de la teoría posmoderna. Una perspectiva interamericana*, Valencia, Episteme, 1998.
KELLMAN, Steven G., "The Fiction of Self-Begetting", *Modern Language Notes*, XCI, 6 (1976), pp. 1243-1256.
— *The Self-Begetting Novel*, New York, Columbia University Press, 1980.
KIREMIDJIAN, G. David, "The Aesthetics of Parody", *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 28.2 (1969), pp. 231-242.
KUNDERA, Milan, *L'art du roman*, Paris, Éditions Gallimard, 1986.
LATORRE MADRID, Miguel Á., *La narrativa de Antonio Muñoz Molina*. Beatus Ille *como metanovela*, Málaga, Servicio de Publicaciones de la Universidad, 2003.
LEVY, Shimon, *Samuel Beckett's Self-Referential Drama: The Three I's*, New York, St. Martin's Press, 1990.
LÓPEZ DE ABIADA, José Manuel, Pedro RAMÍREZ MOLAS e Irene ANDRES-SUÁREZ (coords.), *El teatro dentro del teatro: Cervantes, Lope, Tirso y Calderón*, Madrid, Verbum, 1997.

Lodge, David [1992], *El arte de la ficción*, Ediciones Península, 2002.

Luhmann, Niklas, *Essay on Self-Reference*, New York, Columbia, 1990.

Macherey, Pierre [1966], *Para una teoría de la producción literaria*, Caracas, Ediciones de la Biblioteca de la Universidad Central de Venezuela, 1974.

Maliandi, Ricardo, *La novela dentro de la novela. Ensayo sobre el sentido y la función de la auto-referencia novelística*, Buenos Aires, Ramos Americana Editora, 1981.

Martínez Fernández, José Enrique, *La intertextualidad literaria*, Madrid, Cátedra, 2001.

Navajas, Gonzalo, *Mímesis y cultura en la ficción. Teoría de la novela*, Londres, Tamesis Book, 1985.

Newberry, Wilma, *The Pirandelliam Mode in Spanish Literature from Cervantes to Sastre*, Albany, State University of New York Press, 1973.

O'Neil, Michael, *Romanticism and the Self-Conscious Poem*, New York, Oxford University Press, 1997.

Orejas, Francisco G., *La metaficción en la novela española contemporánea. Entre 1975 y el fin de siglo*, Madrid, Arco/Libros, 2003.

Ortega y Gasset, José [1925], *Ideas sobre el teatro y la novela*, Madrid, Alianza Editorial, 1982.

Otero, Carlos-Peregrín, "Lenguaje e imaginación: la nueva novela en castellano", *Quimera*, 2 (1980), pp. 9-21.

Pérez Firmat, Gustavo, "Metafiction Again", *Taller Literario*, 1 (1980), pp. 30-38.

Pingaud, Bernard, *La antinovela: sospecha, liquidación o búsqueda*, Buenos Aires, Carlos Pérez Editor, 1968.

Pozuelo Yvancos, José María, *Teoría del lenguaje literario*, Madrid, Cátedra, 1988.

— *Poética de la ficción*, Madrid, Síntesis, 1993.

Pozuelo Yvancos, José María, y Francisco Vicente Gómez (eds.), *Mundos de ficción (Actas del VI Congreso Internacional de la Asociación Española de Semiótica, Investigaciones Semióticas VI)*, 2 vols., Murcia, Universidad de Murcia, 1996.

Pulgarín, Amalia, *Metaficción historiográfica: la novela histórica en la narrativa hispánica posmodernista*, Madrid, Fundamentos, 1995.

Quesada Gómez, Catalina, "Incursiones de la metaliteratura en lo fantástico: a propósito de la metalepsis en Hispanoamérica", en *Actas del I Congreso de Literatura Fantástica y Ciencia Ficción*, Madrid, Universidad Carlos III, 2009.

RIFATERRE, Michael, "L'illusion référentielle", en Todorov (et ál.), *Littérature et réalité*, óp. cit., pp. 91-118.
RILEY, Edward C. [1962], *Teoría de la novela en Cervantes*, Madrid, Taurus, 1981.
RIVERO, José Luis, *Posmodernismo y metaficción en la novela hispanoamericana*, Santa Cruz de Tenerife, La Página, 2000.
ROBBE-GRILLET, Alain [1963], *Por una novela nueva*, Barcelona, Seix Barral, 1965.
RÓDENAS DE MOYA, Domingo, *Los espejos del novelista. Modernismo y autorreferencia en la novela vanguardista española*, Barcelona, Península, 1998.
RODRÍGUEZ RUIZ, Jaime Alejandro, *Autoconciencia y posmodernidad: metaficción en la novela colombiana*, Santafé de Bogotá, Instituto de Investigación Signos e Imágenes, 1995.
ROSE, Margaret A., *Parody / Metafiction. An Analysis of Parody as a Critical Mirror of the Writing and Reception of Fiction*, London, Croam Helm, 1979.
— *Parody: Ancient, Modern, and Post-modern*, Cambridge, Cambridge University Press, 1993.
RYAN, Marie-Laure, "Inmersión o interacción: realidad virtual y teoría literaria", en Vega (ed.), óp. cit., pp. 107-119.
SÁNCHEZ-PARDO GONZÁLEZ, Esther, *Postmodernismo y metaficción*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 1991.
SCHMIDT, Siegfried J., "La auténtica ficción es que la realidad existe. Modelo constructivista de la realidad. La ficción y la literatura", en Garrido Domínguez, óp. cit., pp. 207-238.
SCHOLES, Robert, *Fabulation and Metafiction*, Urbana, University of Illinois Press, 1979.
—"The Fictional Criticism of the Future", *Tri-Quaterly*, 34 (1975).
SCHULUETER, June, *Metafictional Characters in Modern Drama*, New York, Columbia University Press, 1979.
SKLOVSKI, Victor [1917], "El arte como artificio", en Todorov, *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, óp. cit., pp. 55-70.
SOBEJANO, Gonzalo, "La novela ensimismada (1980-85)", *España Contemporánea*, I (1988), pp. 9-26.
— "Novela y metanovela en España", *Ínsula*, 512-513 (1989), pp. 4-6.
SOBEJANO-MORÁN, Antonio, *Metaficción española en la postmodernidad*, Kassel, Edition Reichemberger, 2003.
SPIRES, Robert C., "El nuevo lenguaje de la 'nueva novela'", *Ínsula*, 396-397 (1979).
— *Beyond the Metafictional Mode. Directions in the Modern Spanish Novel*, Lexington, The University Press of Kentucky, 1984.

STOICHEFF, Peter, "The Chaos of Metafiction", en N. Katherine Hayles (ed.), *Chaos and Order: Complex Dynamics in Literature and Science*, Chicago, The University of Chicago Press, 1991.
TACCA, Óscar, *Las voces de la novela*, 3ª ed. corregida y aumentada, Madrid, Gredos, 1989.
TALENS, Jenaro, y Juan M. COMPANY, "De la retórica como ideología", *Eutopías*, 1, 3 (1985), pp. 203-230.
TODOROV, Tzvetan (ed.) [1965], *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, Buenos Aires, Ediciones Signos, 1970.
— "Lo verosímil que no se podría evitar", en Roland Barthes (et ál.), *Lo verosímil*, Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo, 1972, pp. 175-178.
TODOROV, Tzvetan (et ál.), *Littérature et réalité*, Paris, Seuil, 1982.
TOMACHEVSKI, Boris, "Temática", en Todorov, *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, óp. cit., pp. 199-232.
TYNIANOV, Iuri [1927], "Sobre la evolución literaria", en Todorov, *Teoría literaria de los formalistas rusos*, óp. cit., pp. 89-101.
— [1921], "Tesis sobre la parodia", en Emile Volek (ed.), *Antología del formalismo ruso y el grupo de Bajtin. Polémica, historia y teoría literaria*, Madrid, Fundamentos, 1992.
VARGAS LLOSA, Mario, *La verdad de las mentiras*, Barcelona, Seix Barral, 1990.
VEGA, María José (ed.), *Literatura hipertextual y teoría literaria*, Madrid, Mare Nóstrum, 2003.
VILA-MATAS, Enrique, "La metaliteratura no existe", *Letras Libres*, 39 (2002), pp. 85-86.
VILLANUEVA, Darío, "Fenomenología y pragmática del realismo literario", en *Avances en Teoría de la Literatura*, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, 1994, 165-185.
— *Teorías del realismo literario*, 2ª ed. corregida y aumentada, Madrid, Biblioteca Nueva, 2004.
VITALE, Rossana, *El metateatro en el teatro de Federico García Lorca*, Madrid, Pliegos, 1991.
VV. AA., *Borges, Calvino, la Literatura: (el coloquio en la Isla): Coloquio Internacional / Centre de Recherches Latino-Américaines de l'Université de Poitiers*, 2 vol., Madrid, Fundamentos, 1996.
— *La novela digresiva en España. Actas del XII Simposio Internacional sobre Narrativa Hispánica Contemporánea*, El Puerto de Santa María, Fundación Luis Goytisolo, 2005.
— *Metaliteratura y metaficción. Balance crítico y perspectivas comparadas*, monográfico de la *Revista Anthropos: Huellas del conocimiento*, 208 (2005).

WAGNER, Frank, "Glissements et déphasages. Note sur la métalepse narrative", *Poétique*, 130 (2002), pp. 235-253.
WATT, Ian [1957], *The Rise of the Novel*, London, Harmondsworth Penguin Books, 1983.
WAUGH, Patricia, *Metafiction. The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*, London-New York, Methuen, 1984.
ZAVALA, Lauro, "La metaficción en el cuento hispanoamericano: Algunas consideraciones para su estudio", *Anuario de Investigación* (1997), pp. 61-72.

B) Sobre Macedonio Fernández

ABÓS, Álvaro, *Macedonio Fernández. La biografía imposible*, Buenos Aires, Plaza y Janés, 2002.
ATTALA, Daniel, "De la metafísica de la afección al personaje", en Premat, óp. cit., pp. 107-122.
BORINSKY, Alicia, "Macedonio Fernández: su proyecto novelístico", *Hispamérica*, 1 (julio 1972), pp. 31-48.
— "Macedonio y el humor de Julio Cortázar", *Revista Iberoamericana*, XXIX, 84-85 (1973).
— *Macedonio Fernández y la teoría crítica. Una evaluación*, Buenos Aires, Ediciones Corregidor, 1987.
BUENO, Mónica, *Macedonio Fernández, un escritor de Fin de Siglo. Genealogía de un vanguardista*, Buenos Aires, Ediciones Corregidor, 2000.
CAMBLONG, Ana, *Macedonio. Retórica y política de los discursos paradójicos*, Buenos Aires, Eudeba, 2003.
ECHAVARREN, Roberto, "Autor/Lector en las novelas de Macedonio Fernández", *Quimera*, 17 (1982), pp. 37-39.
ENGELBERT, Jo Anne, *Macedonio Fernández and the Spanish American New Novel*, New York, New York University Press, 1978.
ESTRADE, Christian, "*Museo de la novela de la Eterna*: una trama de doble novela", en Premat, óp. cit., pp. 123-138.
FLAMMERSFELD, Waltraut, *Macedonio Fernández (1874-1952). Reflexion und Negation als Bestimmungen der Modernität*, Frankfurt, Peter Lang, 1976.
GARCÍA, Germán Leopoldo (et ál.), *Macedonio Fernández*, Buenos Aires, Carlos Pérez Ed., 1968.
GARCÍA, Germán Leopoldo, *Macedonio Fernández: la escritura en objeto*, Buenos Aires, Siglo XXI, 1975.
GARCÍA CANCLINI, Néstor, "Macedonio Fernández – *Museo de la novela de la Eterna*", *Caravelle*, 13 (1969), pp. 148-150.
— "Macedonio Fernández el fundador", *Nuevos Aires*, 2, 7 (1972), pp. 37-46.

Isaacson, José, *Macedonio Fernández, sus ideas políticas y estéticas*, Buenos Aires, Editorial de Belgrano, 1981.
Jitrik, Noé, *La novela futura de Macedonio Fernández*, Caracas, Universidad Central de Venezuela, 1973.
Lindstrom, Naomi, *Macedonio Fernández*, Lincoln, Society of Spanish and Spanish-American Studies, 1981.
Obieta, Adolfo de, *Macedonio, memorias errantes*, Buenos Aires, MP Editor, 2000.
Piglia, Ricardo (ed.), *Diccionario de la novela de Macedonio Fernández*, Buenos Aires, fce, 2000.
Premat, Julio (ed.), *Figures d'auteur. Cahiers de li.ri.co.*, Paris, Université Paris 8, 2006.
Prieto, Julio, *Desencuadernados: vanguardias excéntricas en el Río de la Plata. Macedonio Fernández y Felisberto Hernández*, Rosario, Beatriz Viterbo, 2002.
— "'Viajeras razones'. Metafísica y fantasía, o el extraño caso de Macedonio y Borges", en Premat, óp. cit., pp. 139-155.
Quesada Gómez, Catalina, "Fiction de lecteur et personnage autonome dans l'œuvre de Macedonio Fernández", en Milagros Ezquerro (dir.) y Julien Roger (ed.), *Unité et fragmentation – Production et réception – Généalogies d'une œuvre. Les Ateliers du Séminaire Amérique Latine, 3,* Paris, Université Paris-Sorbonne Paris IV, 2009, pp. 1-8.
Salvador, Nélida, *Macedonio Fernández: precursor de la antinovela*, Buenos Aires, Plus Ultra, 1986.
Schiminovich, Flora H., *La obra de Macedonio Fernández: una lectura surrealista*, Madrid, Editorial Pliegos, 1986.
Vecchio, Diego, *Egocidios: Macedonio Fernández y la liquidación del yo*, Rosario, Beatriz Viterbo, 2003.
— "Macedonio Fernández o el primer mentiroso del Río de la Plata", en Premat, óp. cit., pp. 95-105.

C) Sobre Salvador Elizondo

Agüera, Victorio G., "El discurso grafocéntrico en *El grafógrafo* de Salvador Elizondo", *Hispamérica*, X, 29 (1981), pp. 15-27.
Anderson, Danny J., "Una aproximación a la metaficción: tres casos distintos en la novela mexicana contemporánea", *Semiosis*, 7-8 (1981-1982), pp. 123-140.
Becerra, Eduardo, "Borges y Elizondo: la literatura hacia el desenmascaramiento de la realidad", *Cuadernos para la Investigación de la Literatura Hispánica*, 19 (1994), pp. 255-264.
— "Escribir (con) el cuerpo: en torno a Elizondo, Paz y Sarduy", *Guaraguao (Revista de Cultura Latinoamericana)*, 2, 4 (1997), pp. 20-48.

— "Introducción", en Elizondo, *Farabeuf o la crónica de un instante*, óp. cit., pp. 9-93.
— "En memoria de Salvador Elizondo: la escritura de la extinción", *Cuadernos Hispanoamericanos*, 679 (2007), pp. 57-66.
Bell, Steven M., "Literatura crítica y crítica de la literatura: teoría y práctica en la obra de Salvador Elizondo", *Chasqui*, 11, 1 (1981), pp. 41-52.
— "Postmodern Fiction in Spanish America: The Example of Salvador Elizondo and Néstor Sánchez", *Arizona Quaterly. A Journal of American Literature, Culture and Theory*, 42 (1986), pp. 5-16.
Bruce-Novoa, John D., "Entrevista con Salvador Elizondo", *La Palabra y el Hombre*, 16 (1975), pp. 51-58.
Cano Gaviria, Ricardo, "Salvador Elizondo o el suplicio como escritura", *Quimera*, 15 (1982), pp. 50-52.
D'Lugo, Marvin, "Otro escritor para lectores cómplices", *Nueva Narrativa Hispanoamericana*, 2, 1 (1972), pp. 214-217.
D'Lugo, Carol Clark, "Elizondo's *Farabeuf*: A Consideration of the Text as Text", *Symposium: A Quaterly Journal in Modern Literatures*, 39, 3 (1985), pp. 155-166.
Durán, Manuel, *Tríptico mexicano: Juan Rulfo, Carlos Fuentes, Salvador Elizondo*, México, Secretaría de Educación Pública, 1973.
Fernández, Teodosio, "El problema de la 'escritura' y la narrativa hispanoamericana contemporánea", *Anales de Literatura Hispanoamericana*, 14 (1985), pp. 167-173.
Filer, Malva E., "*El hipogeo secreto* de Salvador Elizondo: el texto y sus claves", en Merlín H. Foster y Julio Ortega (eds.), *De la crónica a la nueva narrativa mexicana: coloquio sobre literatura mexicana. Memoria del XX Congreso del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana*, México, Editorial Oasis, 1988, pp. 433-442.
— "Salvador Elizondo y Severo Sarduy: dos escritores borgianos", en Sebastián Neumeiste (ed.), *Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, vol. II, Frankfurt, Vervuet, 1989, pp. 543-550.
Fouques, Bernard, "*Farabeuf* : entre l'anathème et l'anamorphose", *Bulletin Hispanique*, 83, 3-4 (1981), pp. 399-431.
Glantz, Margo, *Onda y escritura en México: jóvenes de 20 a 33*, México, Siglo XXI, 1971.
— "*Farabeuf*, escritura barroca y novela mexicana", en *Repeticiones. Ensayos sobre literatura mexicana*, Veracruz, Universidad Veracruzana, 1979, pp. 17-26.

— "Entrevista con Salvador Elizondo y Edgar Allan Poe", en *Repeticiones. Ensayos sobre literatura mexicana*, Veracruz, Universidad Veracruzana, 1979, pp. 27-33.

Graniela-Rodríguez, Magda, *El papel del lector en la novela mexicana contemporánea: José Emilio Pacheco y Salvador Elizondo*, Potomac, Scripta Humanística, 1991.

Incledon, John, "Salvador Elizondo's *Farabeuf*: The Reader as a Victim", en Rose S. Minc (ed.), *Latin American Fiction Today*, Maryland, Hispamérica, 1979, pp. 71-74.

— "Salvador Elizondo's *Farabeuf*: Remembering the Future", *Latin American Literature and Arts*, 29 (1981), pp. 64-68.

León González, Ciro, "*Farabeuf*: los procedimientos metaoperativos en la manifestación del discurso", *Semiosis*, 20 (1988), pp. 169-185.

Malpartida, Juan, "Prólogo", en Salvador Elizondo, *Narrativa completa*, México, Alfaguara, 1999.

Matamoro, Blas, "El apócrifo Salvador Elizondo", *Cuadernos Hispanoamericanos*, 544 (1995), pp. 137-139.

Merrell, Floyd, "La cifra laberíntica: más allá del *boom* en México", *Revista Iberoamericana*, LVI, 150 (1990), pp. 49-61.

Quesada Gómez, Catalina, "La práctica metaliteraria de Salvador Elizondo: *El hipogeo secreto*", en *Actas del III Congreso Internacional de aleph: "En teoría hablamos de literatura"*, Granada, Universidad de Granada, 2007, pp. 748-755.

Romero, Rolando J., "Salvador Elizondo: escritura y ausencia del lector", *La Palabra y el Hombre*, 71 (1989), pp. 117-130.

— "Ficción e historia en *Farabeuf*", *Revista Iberoamericana*, LVI, 151 (1990), pp. 403-418.

Ruffinelli, Jorge, "Salvador Elizondo", *Hispamérica*, VI, 16 (1977), pp. 33-47.

Sotomayor, Áurea M., "*El hipogeo secreto*: la escritura como palíndromo y cópula", *Revista Iberoamericana*, XLVI, 112-113 (1980), pp. 499-513.

D) Sobre Severo Sarduy

Aguilar Mora, Jorge [1972], "Cobra, cobra, la boca obra, recobra barroco", en Ríos, óp. cit., pp. 25-33.

Alberca Serrano, Manuel, *Estructuras narrativas de las novelas de Severo Sarduy*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 1981.

Álvarez de Ulloa, Leonor, y Justo C. Ulloa, "Proyecciones y ramificaciones del deseo en 'Junto al río de cenizas de rosa'", *Revista Iberoamericana*, 92-93 (1975), pp. 569-578.

— "Severo Sarduy: pintura y escritura", *Hispamérica*, 41 (1985), pp. 85-94.
— "La función del fragmento en *Colibrí* de Sarduy", *MLN*, 109, 2 (1994), pp. 268-282.
— "La obsesión del cuerpo en la obra de Severo Sarduy", en Sarduy, *Obra completa*, óp. cit., pp. 1626-1643.
Barrenechea, Ana María, "Severo Sarduy o la aventura textual", en *Textos hispanoamericanos de Sarmiento a Sarduy*, Caracas, Monte Ávila, 1978, pp. 221-234.
Barthes, Roland [1967], "Sarduy: la faz barroca", en Ríos, óp. cit., pp. 109-112.
Becerra, Eduardo, "Escribir (con) el cuerpo: en torno a Elizondo, Paz y Sarduy", *Guaraguao (Revista de Cultura Latinoamericana)*, 2, 4 (1997), pp. 20-48.
— "Narradores cubanos del exterior: Severo Sarduy, Cabrera Infante y Reinaldo Arenas", en Joaquín Roses (ed.), *Literatura cubana del siglo XX: lo que se ganó*, Córdoba, Diputación de Córdoba, 2004, pp. 107-119.
Cabanillas, Francisco, *Escrito sobre Severo: una relectura de Sarduy*, Miami, Ediciones Universal, 1995.
Costa, Horacio, "Sarduy: la escritura como *épure*", *Revista Iberoamericana*, 154 (1991), pp. 275-300.
Filer, Malva E., "Salvador Elizondo y Severo Sarduy: dos escritores borgianos", en Sebastián Neumeiste (ed.), *Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, vol. II, Frankfurt, Vervuet, 1989, pp. 543-550.
— "*Colibrí*: The Parody of an Elusive Homecoming", en Rivero-Potter (ed.), *Between the Self and the Void: Essays in Honor of Severo Sarduy*, óp. cit., pp. 7-17.
González Echevarría, Roberto, *La ruta de Severo Sarduy*, Hanover, Ediciones del Norte, 1987.
— "Introducción", en Severo Sarduy, *De donde son los cantantes*, ed. a su cargo, Madrid, Cátedra, 1993, pp. 9-83.
— "Plumas, sí: *De donde son los cantantes* y Cuba", en Sarduy, *Obra completa*, óp. cit., pp. 1582-1604.
Goytisolo, Juan, "Severo Sarduy", *Quimera*, 102 (1991), p. 28.
Guerrero, Gustavo, *La estrategia neobarroca. Estudio sobre el resurgimiento de la poética barroca en la obra narrativa de Severo Sarduy*, Barcelona, Ediciones del Mall, 1987.
— "La religión del vacío", en Sarduy, *Obra completa*, óp. cit., pp. 1689-1703.
— (coord.), *El Oriente de Severo Sarduy*, Madrid, Instituto Cervantes, 2008.

Jill Levine, Suzanne, "Borges a *Cobra* es barroco exégesis. Un estudio de la intertextualidad", en Ríos, óp. cit., pp. 87-105.
— "*Cobra*: el discurso como bricolage", en Ríos, óp. cit., pp. 123-134.
— "Escritura, traducción, desplazamiento (un acercamiento a *Maitreya*)", *Revista Iberoamericana*, 154 (1991), pp. 309-315.
Kitching, Aline, y Françoise Moulin, "À discours marginal, texte seminal", en *Le discours des groupes dominés. Cahiers de l'UFR d'Études Iberiques et Latinoaméricaines*, 5, Paris, Université de la Sorbonne Nouvelle-Paris III, 1986, pp. 91-99.
Macé, Marie-Anne, *Severo Sarduy*, Paris, Éditions L'Harmattan, 1992.
Manzor Coats, Lillian, *Borges-Escher / Sarduy-Cobra: un encuentro posmoderno*, Madrid, Pliegos, 1996.
Méndez Rodenas, Adriana, *Severo Sarduy: el neobarroco de la transgresión*, México D. F., unam, 1983.
Montero, Óscar, *The Name Game: Writing / Fading Writer in* De donde son los cantantes, Chapel Hill, North Carolina Studies in the Romances Languages and Literatures, 1988.
Ortega, Julio, "El lugar del texto", *Espiral/Revista*, 3 (1977), pp. 43-59.
— "El mejor escritor de la lengua aunque sea el menos leído", *El Diario de Caracas, Bajo Palabra* (18/07/1993), p. 1.
Pérez, Rolando, *Severo Sarduy and the Religion of the Text*, Lanham, University Press of America, 1988.
Prieto, René, "La persistencia del deseo: *Colibrí* de Severo Sarduy", *Revista Iberoamericana*, 154 (1991), pp. 317-326.
— "The Little Man in the Mirror: Reflections on *Maitreya* and *Colibrí*", en Rivero-Potter (ed.), *Between the Self and the Void: Essays in Honor of Severo Sarduy*, óp. cit., pp. 79-99.
Ríos, Julián (ed.), *Severo Sarduy*, Madrid, Editorial Fundamentos, 1976.
Rivera, Carlos, "Tres escrituras: *Cobra*, *El mundo alucinante* y *Sebregondi retrocede*", *Románica*, 12 (1975), pp. 55-62.
Rivero-Potter, Alicia, "Autor, narrador y lector en Severo Sarduy: *Cobra*, *Colibrí*", *Symposium*, 3 (1987), pp. 227-239.
— *Autor/Lector: Huidobro, Borges, Fuentes y Sarduy*, Detroit, Wayne State UP, 1991.
— (ed.), *Between the Self and the Void: Essays in Honor of Severo Sarduy*, Boulder, University of Colorado, Publications of the Society of Spanish and Spanish-American Studies, 1998.
Rodríguez Monegal, Emir [1973], "Sarduy: las metamorfosis del texto", en Sarduy, *Obra completa*, óp. cit., pp. 1734-1750.

Sánchez-Boudy, José, *La temática novelística de Severo Sarduy (*De donde son los cantantes*)*, Miami, Ediciones Universal, 1985.
Sánchez Robayna, Andrés, *La victoria de la representación: lectura de Severo Sarduy*, Valencia, Ediciones Episteme, S. L., 1995.
Sarduy, Severo, "Notas a las notas a las notas... A propósito de Manuel Puig", *Revista Iberoamericana*, 37 (1971), pp. 555-567.
— "Página sobre Lezama", *Revista Iberoamericana*, 92-93 (1975), p. 467.
— "Tiempos de Ciclón", *Quimera*, 102 (1991), p. 35.
Schulman, Ivan A., "Severo Sarduy y la metamorfosis narrativa", *El Urogallo*, 35-36 (1975), pp. 108-114.
Solotorevsky, Myrna, "El predominio escritural en un texto postmodernista: *De donde son los cantantes* de Severo Sarduy", *Alba de América. Revista Literaria*, 22-23 (1994), pp. 183-191.
— "Estética de la totalidad y estética de la fragmentación", *Hispamérica*, 75 (1996), pp. 17-35.
Sollers, Philippe, "La boca obra", en Ríos, óp. cit., pp. 116-120.
Sucre, Guillermo "Severo Sarduy: los plenos poderes de la retórica", en Sarduy, *Obra completa*, óp. cit., pp. 1731-1734.
VV. AA., "Severo Sarduy", *Quimera*, 102 (1991), pp. 28-44.

E) Sobre José Donoso

Achugar, Hugo, *Ideología y estructuras narrativas en José Donoso (1950-1970)*, Caracas, Centro de Estudios Latinoamericanos Rómulo Gallegos, 1979.
Barraza Jara, Eduardo, "El discurso paratextual en *El jardín de al lado*, de José Donoso", *Revista Chilena de Literatura*, 46 (1995), pp. 139-145.
Bendezú, Edmundo, "Donoso: fabulación y realidad", en Cornejo Polar (coord.), óp. cit., pp. 161-170.
Borinsky, Alicia, "Repeticiones y máscaras: *El obsceno pájaro de la noche*", *Modern Language Notes*, 88 (1973), pp. 281-299.
Calderón, Héctor, *Conciencia y lenguaje en el* Quijote *y* El obsceno pájaro de la noche, Madrid, Pliegos, 1988.
Carnero, Guillermo, "*El obsceno pájaro de la noche*", *Cuadernos Hispanoamericanos*, 259 (1972), pp. 169-175.
Castillo-Feliu, Guillermo (ed.), *The Creative Process in the Works of José Donoso*, Winthrop, Winthrop Studies on Major Modern Writers, 1982.
Cerda, Carlos, *José Donoso: originales y metáforas*, Santiago de Chile, Editorial Planeta Chilena, 1988.

Chesak, Laura A., *José Donoso, escritura y subversión del significado*, Madrid, Verbum, 1997.
Cornejo Polar, Antonio (coord.), *José Donoso. La destrucción de un mundo*, Buenos Aires, García Cambeiro, 1975.
Gaspar, Catalina, *Escritura y metaficción*, Caracas, Ediciones La Casa de Bello, 1996.
— "Metaficción y productividad en José Donoso", *Revista Iberoamericana*, 63, 180 (1997), pp. 419-435.
Gutiérrez Mouat, Ricardo, *José Donoso. Impostura e impostación. La modelización lúdica y carnavalesca de una producción literaria*, Gaithersburg, Hispamérica, 1983.
Íñigo Madrigal, Luis, "Alegoría, historia, novela (a propósito de *Casa de campo*, de José Donoso)", *Hispamérica*, IX, 25-26 (1980), pp. 5-31.
Lipski, John M., "Donoso's *Obscene Bird*: Novel and Anti-novel", *Latin American Literary Review*, 9 (1976), pp. 39-47.
— "Evolution Through Paradox: *El obsceno pájaro de la noche* and *Casa de campo*", en Castillo-Feliu (ed.), óp. cit., pp. 35-46.
Luengo, Enrique, *José Donoso: desde el texto al metatexto*, Concepción, Aníbal Pinto, 1992.
Marco, Joaquín (coord.), *José Donoso*, Madrid, Cultura Hispánica, 1998.
Marina Rivas, Luz, "*Casa de campo* o la creación consciente de sí misma", *Estudios. Revista de Investigaciones Literarias*, 2, 3 (1994), pp. 135-162.
Martínez, Z. Nelly, "Entrevista", *Hispamérica*, 21 (1978), pp. 53-74.
— "*El obsceno pájaro de la noche*: la productividad del texto", *Revista Iberoamericana*, 46, 110-111 (1980), pp. 51-65.
— "*Casa de campo* de José Donoso: afán de descentralización y nostalgia de centro", *Hispanic Review*, 50 (1982), pp. 439-448.
Meléndez-Páez, Pedro, "En torno a la autoridad narrativa en *Casa de campo*", *Revista Chilena de Literatura*, 36 (1990), pp. 39-47.
Morand, Carlos, "José Donoso, *Casa de campo*", *Revista Chilena de Literatura*, 14 (1979), pp. 151-152.
Murphy, Marie, "Nostalgia for Realism: A Narrative Ploy in José Donoso's *Casa de campo*", *Ibero-Amerikanisches Archiv*, 16, 2 (1990), pp. 249-260.
— *Authorizing Fictions. José Donoso's* Casa de campo, London, Tamesis Books, 1992.
Omaña, Balmiro, "De *El obsceno pájaro de la noche* a *Casa de campo*", *Texto Crítico*, VI (1981), pp. 265-279.
Pérez Blanco, Lucrecio, "*Casa de campo*, de José Donoso, valoración de la fábula en la narrativa actual hispanoamericana", *Anales de Literatura Hispanoamericana*, 6 (1978), pp. 259-289.

POLO, Victorino (coord.), *Homenaje a José Donoso*, Murcia, Universidad de Murcia, 1997.
PROMIS OJEDA, José, "La desintegración del orden en la novela de José Donoso", en Cornejo Polar (coord.), óp. cit., pp. 13-42.
QUESADA GÓMEZ, Catalina, "*Una ventana al infinito*: el discurso liberador en *Casa de campo* de José Donoso", en Milagros Ezquerro y Julien Roger (eds.), *Discours et contrainte*, Université Paris-Sorbonne, Les Ateliers du Séminaire Amérique Latine, 2007, pp. 1-15.
QUINTEROS, Isis, *José Donoso: una insurrección contra la realidad*, Madrid, Hispanova, 1978.
RODRÍGUEZ MONEGAL, Emir, "El mundo de José Donoso", *Mundo Nuevo*, 12 (1967) pp. 77-85.
— "José Donoso: la novela como *happening*", *Revista Iberoamericana*, 76-77 (1971), pp. 517-536.
SALAS ZAMORA, Edwin, *La obra narrativa de José Donoso: evolución temática y técnica*, Barcelona, Universitat de Barcelona, 1986.
SALGADO, María A., "*Casa de campo* o la realidad de la apariencia", *Revista Iberoamericana*, 51, 130-131 (1985), pp. 283-291.
SCHOPF, Federico, "El artificio del deseo: la escritura de José Donoso", *Atenea*, 474 (1996), pp. 127-138.
SILES, Jaime, "*El obsceno pájaro de la noche* y su técnica narrativa", *Cuadernos Hispanoamericanos*, 259 (1972), pp. 175-178.
SOLOTOREVSKY, Myrna, *José Donoso: incursiones en su producción novelesca*, Valparaíso, Universidad Católica, 1983.
SWANSON, Philip, *José Donoso: The "Boom" and Beyond*, Liverpool, Francis Cairns, 1988.
URRACA, Beatriz, "El concepto de personaje en *Casa de campo*: entre la tradición y la innovación", *Revista Chilena de Literatura*, 31 (1988), pp. 105-124.
VALDÉS, Adriana, "El 'imbunche', estudio de un motivo en *El obsceno pájaro de la noche*", en Cornejo Polar (coord.), óp. cit., pp. 127-160.
VIDAL, Hernán, *José Donoso: surrealismo y rebelión de los instintos*, Barcelona, Ediciones Aubí, 1972.
ZAPLANA BEBIA, Beatriz, *La casa de la ficción. Una poética del espacio en la narrativa de José Donoso* (tesis doctoral inédita), Universidad de Murcia, 2006.

F) Sobre Ricardo Piglia

AVELAR, Idelber, "Cómo respiran los ausentes: la narrativa de Ricardo Piglia", *Modern Language Notes*, 110, 2 (1995), pp. 416-432.

— "Alegorías de lo apócrifo: Ricardo Piglia, duelo y traducción", en Fornet, óp. cit., pp. 209-233.
— "Notas para un glosario de Ricardo Piglia", *Revista de Estudios Hispánicos*, 38, 2 (2004), pp. 227-234.
Balderston, Daniel, "El significado latente en *Respiración artificial*", en Fornet, óp. cit., pp. 171-178.
Barrenechea, Ana María, "Inversión del tópico del *beatus ille* en *La ciudad ausente* de Ricardo Piglia", en Fornet, óp. cit., pp. 235-249.
Barrera, Trinidad, "Ricardo Piglia: la huella de Macedonio", en Gil Amate (ed.), óp. cit., pp. 281-289.
— "Ricardo Piglia y las genealogías", *Ínsula: Revista de Letras y Ciencias Humanas*, 711 (2006), pp. 17-19.
Berg, Edgardo Horacio, "La relación dialógica entre ficción e historia: *Respiración artificial* de Ricardo Piglia", *Cuadernos para la Investigación de la Literatura Hispánica*, 20 (1995), pp. 51-55.
— "La conspiración literaria (sobre *La ciudad ausente* de Ricardo Piglia)", *Hispamérica*, 25, 75 (1996), pp. 37-47.
— "Ricardo Piglia, lector de Borges", *Iberoamericana, Lateinamerika Spanien Portugal*, 69, 22 (1998), pp. 41-56.
— (ed.), *Ricardo Piglia: un narrador de historias clandestinas*, Mar del Plata, Estanislao Balder-Universidad Nacional de Mar del Plata, 2003.
Bonzini, Laura, "*Respiración arltificial*: Roberto Arlt en la ficción de Ricardo Piglia", *celehis: Revista del Centro de Letras Hispanoamericana*, 5, 6-8 (1996), pp. 59-64.
Bratosevich, Nicolás (y G.E.), *Ricardo Piglia y la Cultura de la contravención*, Buenos Aires, Atuel, 1997.
Carrión, Jorge, *El lugar de Piglia. Crítica sin ficción*, Barcelona, Candaya, 2008.
Cavallari, Héctor Mario, "La escritura (en el/del) rizoma: *Respiración artificial*", en *La práctica de la escritura*, Concepción, LAR, 1990, pp. 199-227.
De Grandis, Rita, "La cita como estrategia narrativa en *Respiración artificial*", *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, XVII, 2 (1993), pp. 259-269.
— "Enmendar la lectura", en Fornet, óp. cit., pp. 199-208.
Demaría, Laura, "Rodolfo Walsh, Ricardo Piglia, la tranquera de Macedonio y el difícil oficio de escribir", *Revista Iberoamericana*, 67, 194-195 (2001), pp. 135-144.
Echavarren, Roberto, "La literariedad: *Respiración artificial*, de Ricardo Piglia", *Revista Iberoamericana*, 49, 125 (1983), pp. 997-1008.

FEATHERSTON HAUGH, Cristina Andrea, "El fantasma de Hamlet en *Respiración artificial* de Ricardo Piglia", *Alba de América*, 17, 32 (1999), pp. 223-234.

FERNÁNDEZ, Teodosio, "Ricardo Piglia o la literatura frente a las ficciones del poder", *Turia*, 55-56 (2001), pp. 29-36.

FILER, Malva E., "La presencia de Witold Gombrowicz en la obra de Ricardo Piglia", en *AALC. Actas de las Terceras Jornadas Nacionales de Literatura Comparada*, I, Córdoba, Comunicarte, 1998, pp. 495-501.

— "Borges en la obra de Ricardo Piglia: del planeta Tlön al mundo virtual de *La ciudad ausente*", en Myrna Solotorevsky y Ruth Fine (eds.), *Borges en Jerusalén*, Madrid / Frankfurt am Main, Iberoamericana / Vervuert, 2003, pp. 127-136.

FORNET, Jorge (ed.), *Ricardo Piglia*, La Habana-Bogotá, Casa de las Américas-Instituto Caro y Cuervo, 2000.

— *El escritor y la tradición. En torno a la poética de Ricardo Piglia*, La Habana, Editorial Letras Cubanas, 2005.

GALLO, Marta, "In-trascendencia textual en *Respiración artificial* de Ricardo Piglia", *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XXXV (1987), pp. 819-834.

GARABANO, Sandra, *Reescribiendo la nación. La narrativa de Ricardo Piglia*, Ciudad Juárez, Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, 2003.

GARCÍA CASTILLO, Jesús Eduardo, "Intertextualidad y metaficción en *La ciudad ausente*", *La Colmena*, 34 (2002), p. 53.

GNUTZMANN, Rita, "Historia y metaficción en *Respiración artificial* de Ricardo Piglia", *Revista InterAmericana de Bibliografía*, 40, 4 (1990), pp. 351-360.

— "Homenaje a Arlt, Borges y Onetti de Ricardo Piglia", *Revista Iberoamericana*, 58, 159 (1992), pp. 437-448.

— "Ricardo Piglia o la crítica literaria como relato detectivesco", en Juana Alcira Arancibia et ál. (eds.), *Literatura como intertextualidad: IX Simposio Internacional de Literatura*, Westminster, Instituto Literario y Cultural Hispánico, 1993, pp. 524-531.

GRZEGORCZYC, Marzena, "Discursos desde el margen: Gombrowicz, Piglia y la estética del basurero", *Hispamérica*, 25, 73 (1996), pp. 15-33.

HERNÁNDEZ, Domingo Luis, "Ricardo Piglia: la ficción y la historia", *La Página*, 28 (1997), pp. 20-32.

IGLESIA, Cristina, "Crimen y castigo: las reglas del juego. Notas sobre *La ciudad ausente* de Ricardo Piglia", *Filología*, 29, 1-2 (1996), pp. 95-103.

Juan Navarro, Santiago, "Foucault en las Américas. El lector como genealogista en los relatos postmodernos de Ricardo Piglia y Don DeLillo", *Boletín Hispánico Helvético*, 7 (2006), pp. 119-135.

Massmann, Stefanie, "La ficción acosada por la realidad: narrar la historia en *Respiración artificial*, de Ricardo Piglia", *Taller de Letras*, 34 (2004), pp. 97-104.

McCracken, Ellen, "Metaplagiarism and the Critic's Role as Detective: Ricardo Piglia's Reinvention of Roberto Arlt", *PMLA*, 106, 4 (1991), pp. 1071-1082.

Mesa Gancedo, Daniel, "Ubi est urbis?", *Quimera*, 236 (2003), pp. 69-70.

— (coord.), *Ricardo Piglia. La escritura y el arte nuevo de la sospecha*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2006.

Morello Frosch, Marta, "Ficción e historia en *Respiración artificial* de Ricardo Piglia", *Discurso Literario: Revista de Temas Hispánicos*, 1, 2 (1984), pp. 243-255.

— "Significación e historia en *Respiración artificial* de Ricardo Piglia", en Fornet, óp. cit., pp. 149-162.

Newman, Kathleen, "Ángeles torturados", en Fornet, óp. cit., pp. 179-197.

Nuño, Ana, "Por fin, Piglia: entrevista a Ricardo Piglia", *Quimera*, 198 (2000), pp. 8-16.

Orecchia Havas, Teresa, "Retratos ficcionales en la narrativa de Ricardo Piglia. Variaciones sobre el retrato del (autor en) artista", en Premat, óp. cit., pp. 277-295.

Payne, Johnny, "Epistolary Fiction an Intellectual Life in a Shattered Culture: Ricardo Piglia and John Barth", *TriQuaterly*, 80 (1990-1991), pp. 171-205.

Pereira, Maria Antonieta, "Ricardo Piglia y la máquina de la ficción", *Estudios Filológicos*, 34 (1999), pp. 27-34.

— *Ricardo Piglia y sus precursores*, Buenos Aires, Corregidor, 2001.

Piglia, Ricardo [1986], *Crítica y ficción*, Barcelona, Anagrama, 2001.

Pons, María Cristina, *Más allá de las fronteras del lenguaje. Un análisis crítico de* Respiración artificial *de Ricardo Piglia*, México D. F., unam, 1998.

Quesada Gómez, Catalina, "Lee que lee", *Quimera*, 262 (2005), pp. 80-81.

Quintana, Isabel, "Experiencia, historia y literatura en la obra de Ricardo Piglia", en *Figuras de la experiencia en el fin de siglo*, Rosario, Beatriz Viterbo, 2001.

Remiro Fondevilla, Sonia, "El triángulo de la historia en *Respiración artificial*", *Espéculo. Revista de Estudios Literarios*, 31

(2005); en <http://www.ucm.es/info/especulo/numero31/triangul.html>.
Rodríguez-Pérsico, Adriana, "Introducción a Ricardo Piglia", en Fornet, óp. cit., pp. 45-63.
— (comp.), *Ricardo Piglia: una poética sin límites*, Pittsburgh, Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, 2004.
Romano Thuesen, Evelia A., "Marcelo: el presente sin presencia en *Respiración artificial* de Ricardo Piglia", *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XLI (1993), pp. 279-291.
— "Macedonio Fernández: su teoría de la novela en *La ciudad ausente* de Ricardo Piglia", *Alba de América*, 12, 22-23 (1994), pp. 213-226.
Rosa, Nicolás, "Veinte años después, o la 'novela familiar' de la crítica literaria", *Cuadernos Hispanoamericanos*, 517-519 (1993), pp. 161-186.
Sazbón, José, "La reflexión literaria", en Fornet, óp. cit., pp. 119-139.
Souza, Mauricio, "La figura del archivo en la narrativa de Ricardo Piglia", *Cincinnati Romance Review*, 19 (2000), pp. 146-154.
Vila-Matas, Enrique [2003], "Descifrar el arte de narrar", en Carrión, óp. cit., pp. 361-366.
VV. AA., "La vida doble de Ricardo Piglia", en *Quimera*, 280 (2007).
Wolff, Jorge Hoffmann, "Ricardo Piglia em los libros", *Letras de Hoje: Estudos e Debates de Lingüística, Literatura e Língua Portuguesa*, 37, 2, 124 (2001), pp. 209-214.

G) Otra bibliografía crítica sobre literatura hispanoamericana e Hispanoamérica

Aínsa, Fernando, *Narrativa hispanoamericana del siglo xx. Del espacio vivido al espacio del texto*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2003.
Aizenberg, Edna (ed.), *Borges and its Successors*, Columbus, Universidad de Missouri, 1990.
Barchino, Matías (coord.), *Territorios de La Mancha. Versiones y subversiones cervantinas en la literatura hispanoamericana*, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2007.
Barrera, Trinidad, *Del centro a los márgenes. Narrativa hispanoamericana del siglo xx*, Sevilla, Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Sevilla, 2003.
— (coord.), *Historia de la literatura hispanoamericana. Tomo III. Siglo xx*, Madrid, Cátedra, 2008.

Becerra, Eduardo, *Pensar el lenguaje; escribir la escritura. Experiencias de la narrativa hispanoamericana contemporánea*, Madrid, Universidad Autónoma de Madrid, 1996.
— "Momento actual de la narrativa hispanoamericana: otras voces, otros ámbitos", en Eduardo Becerra (ed.), *Líneas aéreas*, Madrid, Lengua de Trapo, 1999, pp. XI-XXV.
— "Reivindicación de la lectura: rastros cervantinos en algunos narradores hispanoamericanos", en Barchino (coord.), óp. cit., pp. 149-154.
Binns, Niall, *Nicanor Parra*, Madrid, Ediciones Eneida, 2000.
Brushwood, John, *México en su novela: una nación en busca de su identidad*, México, Fondo de Cultura Económica, 1973.
— *La novela mexicana (1967-82)*, México, Grijalbo, 1985.
Burgos, Fernando (ed.), *Los escritores y la creación en Hispanoamérica*, Madrid, Castalia, 2004.
Camacho Delgado, José Manuel, *Magia y desencanto en la narrativa colombiana*, Alicante, Universidad de Alicante, 2006.
— *Comentarios filológicos sobre el realismo mágico*, Madrid, Arco Libros, 2006.
Carrasco M., Iván, *Nicanor Parra: la escritura antipoética*, Santiago de Chile, Editorial Universitaria, 1990.
Castillo Durante, Daniel, *Los vertederos de la postmodernidad: literatura, cultura y sociedad en América Latina*, Ottawa, Dovehouse Editions Canada-unam, 2000.
Costa, René de, "Para una poética de la (anti)poesía", en Nicanor Parra, *Poemas y antipoemas*, ed. a su cargo, Madrid, Cátedra, 1998.
Dei, H. Daniel, "La lógica del travestismo y el metarrelato de la postmodernidad", en Toro, *Postmodernidad y postcolonialidad. Breves reflexiones sobre Latinoamérica*, óp. cit., pp. 155-175.
Espinosa H., Patricia (ed.), *Territorios en fuga. Estudios críticos sobre la obra de Roberto Bolaño*, Santiago, Frasis, 2003.
— "Roberto Bolaño: metaficción y posmodernidad periférica", *Quimera*, 241 (2004), pp. 21-23.
Ezquerro, Milagros, *Théorie et fiction. Le nouveau roman hispano-américain*, Montpellier, Université Paul Valery, 1983.
— (ed.), *L'hybride / Lo híbrido. Cultures et littératures hispano-américaines*, Paris, Indigo & Côté-femmes, 2005.
Fernández Moreno, César (coord.) [1972], *L'Amérique Latine dans sa littérature*, Paris, unesco, 1979.
Flores, Ángel, y Dante Medina (comp.), *Aproximaciones a la poesía de Nicanor Parra*, Guadalajara, edug, 1991.
Follari, Roberto A., *Modernidad y posmodernidad: una óptica desde América Latina*, Buenos Aires, Rei Argentina, 1994.

García Canclini, Néstor [1989], *Culturas híbridas: estrategias para entrar y salir de la modernidad*, 1ª ed. actualizada, Barcelona, Paidós, 2001.

Gil Amate, Virginia (ed.), *Escritores sin patria: la narrativa argentina de la segunda mitad del siglo xx: estudios en honor de Daniel Moyano*, Oviedo, Ediciones Nobel, 2006.

Giraldo, Luz Mery (coord.), *La novela colombiana ante la crítica 1975-1990*, Santiago de Cali, Editorial Facultad de Humanidades, 1994.

— *Fin de siglo: narrativa colombiana*, Santiago de Cali, Editorial Facultad de Humanidades, 1995.

— *Narrativa colombiana: búsqueda de un nuevo canon (1975-1995)*, Santa Fe de Bogotá, ceja, 2000.

Goic, Cedomil, "Brevísima relación de la historia de la novela hispanoamericana", en *La novela hispanoamericana. Descubrimiento e invención de América*, Valparaíso, Ediciones Universitarias de Valparaíso, 1973, pp. 9-54.

González Ortega, Nelson, "La novela latinoamericana de fines del siglo xx: 1967-1997. Hacia una tipología de sus discursos", *Moderna Språk*, XCIII, 2 (1999), pp. 203-228.

Gottlieb, Marlene, *No se termina nunca de nacer: la poesía de Nicanor Parra*, Madrid, Playor, 1977.

Guerrero, Gustavo, "La novela hispanoamericana en los años noventa: Apuntes para un paisaje inacabado", *Cuadernos Hispanoamericanos*, 599 (2000), pp. 71-88.

Herlinghaus, Herman, *Renarración y descentramiento. Mapas alternativos de la imaginación en América Latina*, Madrid / Frankfurt am Main, Iberoamericana / Vervuert, 2004.

Libertella, Héctor, *Nueva escritura en Latinoamérica*, Caracas, Monte Ávila, 1977.

López de Abiada, José Manuel, y José Morales Sarabia, *Boom y posboom desde el nuevo siglo: impacto y recepción*, Madrid, Verbum, 2005.

Mora Valcárcel, Carmen de, y Alfonso García Morales (eds.), *Escribir el cuerpo: 19 asedios desde la literatura hispanoamericana*, Sevilla, Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Sevilla, 2003.

Noguerol, Francisca, "Tendencias del micro-relato hispanoamericano (1960-2002)", <www.literaturas.com>.

Ortega, Julio, *El principio radical de lo nuevo: Postmodernidad, identidad y novela en América Latina*, México, Fondo de Cultura Económica, 1997.

Oviedo, José Miguel, *Historia de la literatura hispanoamericana. 4. De Borges al presente*, Madrid, Alianza Editorial, 2001.

Pauls, Alan, *El factor Borges*, Barcelona, Anagrama, 2004.
Paz, Octavio [1973], *El signo y el garabato*, 2ª ed., México, Joaquín Mortiz, 1975.
— [1974], *Los hijos del limo*, Barcelona, Seix Barral, 1998.
— [1974], *El mono gramático*, Barcelona, Seix Barral, 1988.
Puente, José Luis de la, "La narrativa del 'post' en Hispanoamérica: una cuestión de límites", *Anales de Literatura Hispanoamericana*, 28 (1999), pp. 239-266.
Quesada Gómez, Catalina, "Apostillas a *Bartleby y compañía*. La comunicación literaria vinculada a la novela digresiva", en *La novela digresiva en España*, óp. cit., pp. 83-95.
— "La basura o la pira: praxis de la biblioclastia", *Litterae. Cuadernos sobre Cultura Escrita*, 5 (2005), pp. 177-206.
— "La biblioteca se consume lenta. Héctor Abad Faciolince y la quema de libros", en Barchino (ed.), óp. cit., pp. 555-565.
Ramos-Izquierdo, Eduardo, "De lo híbrido y de su presencia en la novela mexicana actual", en Ezquerro, *L'hybride / Lo híbrido*, óp. cit., pp. 59-104.
Rodríguez Monegal, Emir, *El boom de la novela hispanoamericana*, Caracas, Monte Ávila Editores, 1972.
— *El arte de narrar: Diálogos*, 2ª ed., Caracas, Monte Ávila Editores, 1977.
Sainz de Medrano, Luis, "El lenguaje como preocupación en la novela hispanoamericana actual", *Anales de Literatura Hispanoamericana*, 9 (1980), pp. 235-254.
Schopf, Federico, *Del vanguardismo a la antipoesía*, Roma, Bulzoni, 1986.
Schultz, Margarita, "Relaciones entre estética y filosofía en el ámbito de la postmodernidad. Su concreción en ejemplos de arte latinoamericano", en Toro, *Postmodernidad y postcolonialidad. Breves reflexiones sobre Latinoamérica*, óp. cit., pp. 91-111.
Shaw, Donald L. [1981], *Nueva narrativa hispanoamericana. Boom. Pos-boom. Posmodernismo*, 6ª ed. ampliada, Madrid, Cátedra, 1999.
Sklodowska, Elzbieta, *La parodia en la nueva novela hispanoamericana (1960-1985)*, Amsterdam / Philadelphia, John Benjamins Publishing Company, 1991.
Swanson, Philip, *Latin American Fiction*, s.l., Blackwell Publishing, 2005.
Toro, Alfonso de, "Posmodernidad y Latinoamérica (con un modelo para la teoría posmoderna)", *Revista Iberoamericana*, 155-156 (1991), pp. 441-467.
— "Fundamentos epistemológicos de la condición contemporánea: postmodernidad, postcolonialidad en diálogo con Lati-

noamérica", en Toro, *Postmodernidad y postcolonialidad. Breves reflexiones sobre Latinoamérica*, óp. cit., pp. 11-49.
— (ed.), *Postmodernidad y postcolonialidad. Breves reflexiones sobre Latinoamérica*, Madrid / Frankfurt am Main, Iberoamericana / Vervuert, 1997.
— (ed.), *Cartografías y estrategias de la 'postmodernidad' y la 'postcolonialidad' en Latinoamérica: 'Hibridez' y 'Globalización'*, Madrid / Frankfurt am Main, Iberoamericana / Vervuert, 2006.
VILLANUEVA, Darío, y José María VIÑA LISTE, *Trayectoria de la novela hispanoamericana actual. Del "realismo mágico" a los años ochenta*, Madrid, Espasa Calpe, 1991.
VV. AA., "The Debate on Postmodernism in Latin America", *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 29 (1989), pp. 137-150.
WILLIAMS, Raimond Leslie, *The Posmodern Novel in Latin America: Politics, Culture and the Crisis of Truth*, New York, St. Martin's Press, 1995.
— *The Twentieth-Century Spanish American Novel*, Austin, University of Texas Press, 2003.
YAMAL, Ricardo, *Sistema y visión de la poesía de Nicanor Parra*, Valencia, Albatros Ediciones, 1985.
YÚDICE, George, "¿Puede hablarse de postmodernidad en América Latina?", *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, XV, 29 (1989), pp. 105-128.

H) Otra bibliografía

BAKER, Edward, *La biblioteca de don Quijote*, Madrid, Marcial Pons, 1997.
BARTH, John, *Textos sobre el postmodernismo*, León, Secretariado de Publicaciones de la Universidad de León, 2000.
BARTHES, Roland (et ál.), *Análisis estructural del relato*, Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo, 1970.
BAUDRILLARD, Jean [1978], *Cultura y simulacro*, 4ª ed., Barcelona, Kairós, 1993.
BERGER, Peter, y Thomas LUCKMANN [1966], *La construcción social de la realidad*, Buenos Aires, Amorrortu Editores, 1968.
BRUNER, Jerome [1986], *Realidad mental y mundos posibles. Los actos de la imaginación que dan sentido a la experiencia*, Barcelona, Gedisa, 1996.
CAILLOIS, Roger, *Les jeux et les hommes. Le masque et le vertige*, ed. corregida y aumentada, Paris, Gallimard, 1958.
CATELLI, Nora, *Testimonios tangibles. Pasión y extinción de la lectura en la narrativa moderna*, Barcelona, Anagrama, 2001.

CHARTIER, Roger, *El mundo como representación*, Barcelona, Gedisa, 1992.
— *Escribir las prácticas: discurso, práctica, representación*, Valencia, Fundación Cañada Blanch, 1998.
— "Literatura y lectura", en *Cultura escrita, literatura e historia. Conversaciones con Roger Chartier*, México D.F., Fondo de Cultura Económica, 1999, pp. 113-156.
— *Inscrire et effacer. Culture écrite et littérature (XI^ème–XVIII^ème siècle)*, Paris, Seuil/Gallimard, 2005.
DELEUZE, Gilles, y Félix GUATTARI [1976], *Rizoma (Introducción)*, Valencia, Pre-Textos, 2003.
DERRIDA, Jacques [1967], *La escritura y la diferencia*, Barcelona, Anthropos, 1989.
— [1972], *La diseminación*, Madrid, Fundamentos, 1975.
FOSTER, Hal (ed.) [1983], *La posmodernidad*, Barcelona, Kairós, 1985.
— [1996], *El retorno de lo real: la vanguardia a finales de siglo*, Madrid, Akal, 2001.
FOUCAULT, Michel [1970], *El orden del discurso*, Barcelona, Tusquets, 1999.
— [1966], *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*, Madrid, Siglo XXI Editores, 1999.
GRACQ, Julien, *En lisant en écrivant*, Paris, José Corti, 1980.
GRICE, Paul, *Studies in the Way of Words*, Cambridge, Harvard University Press, 1989.
HAYLES, N. Katherine [1990], *La evolución del caos: el orden dentro del desorden en las ciencias contemporáneas*, Barcelona, Gedisa, 1993.
HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich [1835-1838], *Estética. 1. Introducción*, Buenos Aires, Ediciones Siglo Veinte, 1983.
HERMAN, Jan, y Fernand HALLYN (eds.), *Le topos du manuscrit trouvé*, Louvain-Paris, Peeters, 1999.
HUIZINGA, Johan [1938], *Homo ludens*, Madrid, Alianza, 1972.
JAMESON, Frederic, *Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism*, Durkham, Duke University Press, 1991.
LYOTARD, Jean-François [1986], *La posmodernidad (explicada a los niños)*, Barcelona, Gedisa, 1995.
NUNEZ, Laurent, *Les écrivains contre l'écriture (1900-2000)*, Paris, José Corti, 2006.
PICÓ, Joseph (comp.), *Modernidad y postmodernidad*, Madrid, Alianza Editorial, 1988.
RODRÍGUEZ DE LA FLOR, Fernando, *Biblioclasmo. Por una práctica crítica de la lecto-escritura*, Salamanca, Junta de Castilla y León, 1997.

STEINER, George, *Gramáticas de la creación*, Madrid, Siruela, 2001.
VAN GOGH, Vincent, *Cartas a Théo*, Barcelona, Idea Books, 1998.
VATTIMO, Gianni, *El fin de la modernidad: nihilismo y hermenéutica en la cultura posmoderna*, Barcelona, Gedisa, 1986.
— *En torno a la posmodernidad*, Barcelona, Anthropos, 1990.
VERDÚ, Vicente, *El estilo del mundo. La vida en el capitalismo de ficción*, Barcelona, Anagrama, 2003.
VV. AA., "EL OULIPO", *Quimera*, 244 (2004), pp. 10-50.
WHITE, Hayden [1973], *Metahistoria. La imaginación histórica en la Europa del siglo XIX*, México, Fondo de Cultura Económica, 1992.
— [1987], *El contenido de la forma. Narrativa, discurso y representación histórica*, Barcelona, Paidós, 1992.

Catalina Quesada Gómez cursó estudios de Periodismo y Filología Hispánica en la Universidad de Sevilla, obteniendo el Premio Nacional de Fin de Carrera (2002) en la disciplina de Filología Hispánica. Es doctora en Literatura Española por dicha universidad, con mención Doctorado Europeo y Premio Extraordinario de Doctorado (2007). Ha realizado estancias de investigación en distintas universidades europeas y americanas (Universidad de Buenos Aires, École des Hautes Études en Sciences Sociales, Université Paris-Sorbonne Paris IV, etc.) y ha sido profesora invitada en la Universidad Politécnica de Nicaragua. Sus trabajos versan sobre la literatura hispánica contemporánea, con especial atención a la prácticas metaliterarias y a las representaciones artísticas del suicidio (Juan Carlos Onetti, Gabriel García Márquez, Ricardo Piglia, Enrique Vila-Matas…).

ISBN 978-84-7635-778-1

ARCO/LIBROS, S. L.